L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 10 F

DECEMBRE 1980

N° 273

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 80	F. 95
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 100	F. 115
3. Fascicule BAC	F. 18	
Abonnement de soutien		F. 120

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) **F.10**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F. 12**

Fascicule BAC .... **F. 18**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

C'est à **M. MUSSON**, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements. Tél. : 069 69-91 ou 540 93-12.

DIRECTION :
E.G.P., 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70 R.

37ème Année N° 273

DECEMBRE 1980

SOMMAIRE

ANTOINE GOLEA

Antoine GOLEA disparaît à 74 ans. Auteur de nombreux ouvrages sur la MUSIQUE, entre autres « De la nuit des temps aux aurores nouvelles » (Editeur A. Leduc). Critique musical dans plusieurs revues, journaux français et étrangers. Collaborateur pendant plus de trente ans à la Tribune des Critiques de Disques », France-Musique . . .

L'EDUCATION MUSICALE se doit de lui rendre hommage, car elle n'oublie pas qu'auprès de René VIEUXBLE, Professeur au Lycée Colbert, Fondateur de notre Revue, il participait activement dans les années 50 à la Rédaction.

René VIEUXBLE voulait établir un lien entre tous ceux que « l'Education Musicale » intéressait. Il y consacra tous ses loisirs dès 1945, fut seul à se débattre parmi les difficultés techniques qui président au lancement d'une Revue qu'il dirigea jusqu'en 1953.

Par amitié à tous deux et en souvenir, nous reproduisons dans les pages ci-après l'analyse parue en 1950 « L'Enfant et les Sortilèges de Maurice Ravel ».

A. MUSSON
Directeur de la Rédaction

"L'ENFANT ET LES SORTILÈGES"

de MAURICE RAVEL

par M. Antoine GOLÉA

Partition

L'ENFANT ET LES SORTILEGES, fantaisie lyrique en deux parties, poème de Colette, musique de Maurice Ravel. Partition d'orchestre et matériel en location seulement; partition pour chant et piano, chez Durand et Cie, 4, place de la Madeleine, Paris (8e) .

L'Auteur

Maurice Ravel, né en 1875 à Ciboure, dans le pays basque, d'un père suisse et d'une mère pyrénéenne d'ascendance espagnole, venu à Paris à l'âge de trois mois; élève au Conservatoire depuis sa douzième année pour le piano et la composition, dans la classe de Fauré; se fait connaître en 1899 par la *Pavane pour Infante défunte*; obtient le second Grand Prix de Rome en 1901 ; est éliminé du concours pour le Premier Grand Prix en 1905, alors qu'il est déjà l'auteur de *Jeux d'Eau* et du *Quatuor à cordes*. Cette mesure inique provoque une tempête dans la presse et au Parlement, qui a pour résultat la démission de Théodore Dubois, président du jury, de la direction du Conservatoire, et la nomination de Gabriel Fauré à sa place. Ravel est désormais célèbre, et aux côtés de Debussy, le plus brillant représentant de la jeune école française, le « classique de l'impressionnisme », son « Mozart », comme il m'est arrivé de le définir. Coup sur coup, année après année, les chefs-d'œuvre vont se succéder : les *Miroirs* et la *Sonatine* pour piano, les *Histoires Naturelles* pour chant et piano, la *Rhapsodie Espagnole, Daphnis et Chloé*, pour orchestre, *Ma Mère l'Oye* pour piano à quatre mains (ultérieurement transcrit pour orchestre), le *Trio* pour violon, violoncelle et piano, *L'Heure Espagnole*, comédie lyrique en un acte, *Gaspard de la Nuit*, pour piano, les *Valses Nobles et Sentimentales*, pour piano (transcrit pour orchestre), les *Trois Poèmes de Mallarmé* pour chant et piano, le *Tombeau de Couperin* pour piano (transcrit pour orchestre), *L'Enfant et les Sortilèges*, les *Chansons Madécasses* pour voix, flûte, violoncelle et piano, le *Duo* pour violon et violoncelle, la *Sonate* pour violon et piano, les deux *Concertos* pour piano et orchestre (dont un pour la main gauche), enfin, les *Trois Chansons de Don Quichotte à Dulcinée*, pour voix et piano, le chant du cygne de Ravel. Cette œuvre est de 1932; Ravel mourra en décembre 1937, à Paris, après une longue et cruelle maladie, qui laissa son intelligence intacte mais lui interdit tout travail créateur. Opéré d'une tumeur au cerveau le 19 décembre, Ravel mourut le 28, et fut inhumé le 30 au petit cimetière de Levallois.

L'œuvre étudiée

L'Enfant et les Sortilèges doit sa naissance à Jacques Rouché, qui soumit le projet à Ravel dès 1917 et mit le compositeur en contact avec Colette, auteur du poème. L'œuvre ne fut achevée qu'en 1925, et représentée pour la première fois en mars 1925 au Théâtre de Monte-Carlo. L'année suivante, l'Opéra-Comique la reprit; en 1935, elle parut à l'Opéra, dans des décors de Paul Collin. L'Opéra-Comique prépare actuellement une nouvelle reprise. En concert, *L'Enfant et les Sortilèges* fut donné souvent à la Radio, et notamment sous la direction de Manuel Rosenthal, le principal élève de Ravel, en 1938 et 1939 d'abord, puis, après la Libération, de 1944 à 1947, au concert de Noël, en commémoration de la mort du compositeur. Depuis le départ de Rosenthal pour l'Amérique, cette belle tradition a malheureusement été oubliée par ses successeurs.

Nous donnerons, au fur et à mesure de l'analyse thématique, un résumé du délicieux poème de Colette, qui a inspiré à Ravel sa partition peut-être la plus émouvante, une de celles, en tout cas, qui démentent le plus efficacement la ridicule réputation de « musicien insensible », d' « horloger suisse » qui lui a été faite.

Analyse Thématique et Poétique

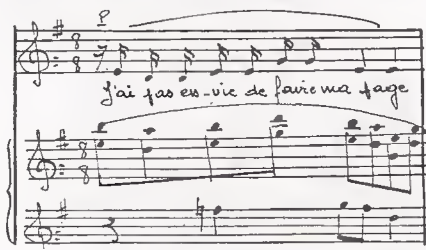
Dès avant le lever du rideau, l'orchestre — deux flûtes — entonne le thème de l'enfant :

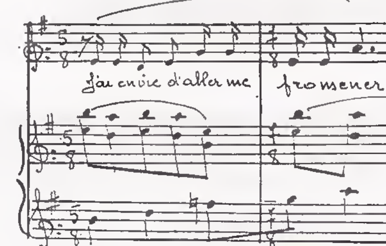


Le rideau se lève à la onzième mesure. La scène représente « une pièce à la campagne (plafond très bas), donnant sur un jardin. Une maison normande, ancienne, ou mieux : démodée; de grands fauteuils, houssés; une haute horloge en bois à cadran fleuri. Une tenture à petits personnages, bergerie. Une cage ronde à écureuil, pendue près de la fenêtre. Grande cheminée à hotte, un reste de feu paisible, une bouilloire qui ronronne. Le chat aussi. C'est l'après-midi. L'Enfant, six ou sept ans, est assis devant un devoir commencé. Il est en pleine crise de paresse, il mord son porte-plume, se gratte la tête et chantonne à mi-voix. »

(La Maison Durand vend non seulement la partition signalée plus haut, mais également le *livret*. .... Je ne saurais assez engager les maîtres à se procurer ce livret, et à mettre le texte sous les yeux des enfants, lors d'une présentation par disques. Il m'est en effet impossible de citer ici le poème en entier, étant donné ses dimensions.)

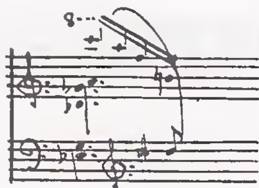
L'enfant chantonne donc :





Survient la mère qui constate que l'enfant « n'a rien fait ».

L'enfant est puni, non seulement pour avoir été paresseux, mais pour avoir tiré la langue à sa mère, en musique, naturellement :

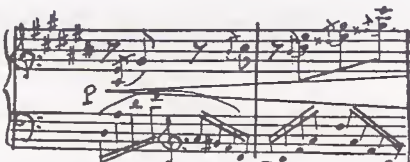


La mère partie, l'enfant pique, au propre sens du terme, une crise de nerfs. Il casse et détruit tout autour de lui :



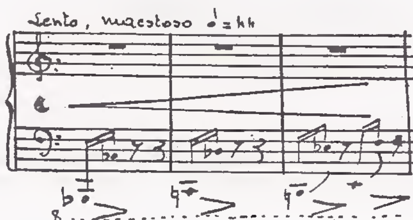




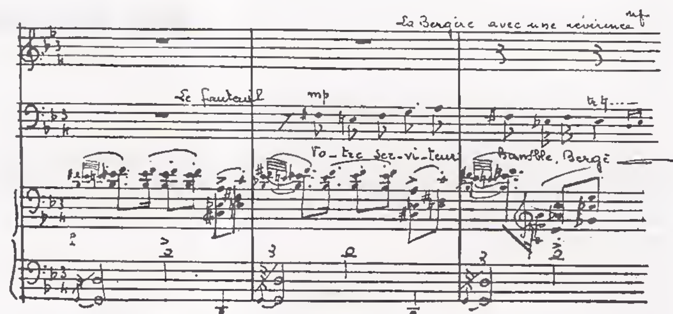




Les objets, les meubles, les animaux, rien n'échappe à la fureur de destruction de l'enfant. Mais les surprises commencent : au moment où l'enfant, essoufflé, va se laisser choir dans un fauteuil, celui-ci écarte ses bras, et s'éloigne :



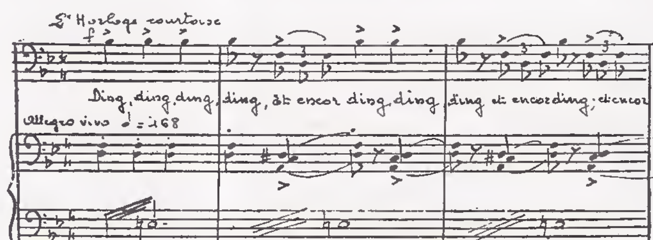
A l'ahurissement de l'enfant, le fauteuil entame la conversation avec la bergère. Tous deux se promettent de se venger des sauvageries de l'enfant, tout en dansant « une danse compassée et grotesque » :

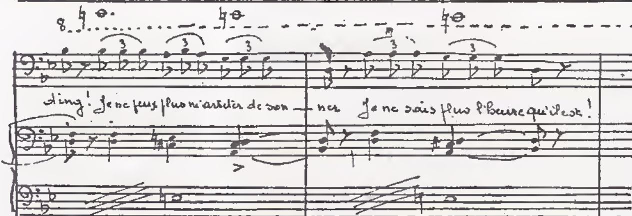




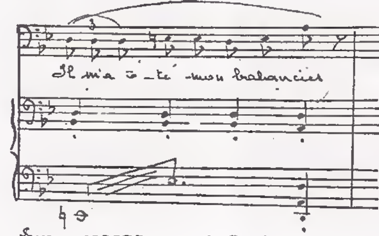
A remarquer, ici, sur le plan musical, l'influence du jazz, découvert par l'Europe à l'époque de la composition de cette œuvre. Ce ne sera pas le seul exemple de la partition révélateur dans ce sens. L'ironie que Ravel met dans l'emploi de cette « musique nouvelle » le sauve de toute platitude.

Le fauteuil et la bergère ont à peine fini leur danse, que l'horloge comtoise se plaint amèrement d'avoir été déréglée par l'enfant, qui lui a ôté son balancier :









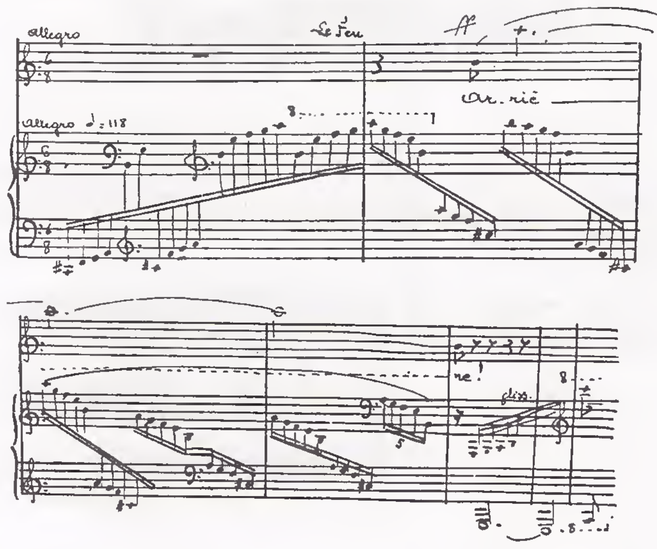
Le ton grotesque fait place, à un moment donné, à un lyrisme qui conserve toute sa valeur, malgré l'ironie que Ravel met encore dans son emploi :



L'horloge, fatiguée, est relayée par la théière et la tasse chinoise .... qui conversent dans un charabia très drôle, mélange d'anglais de cuisine et de faux chinois. Et voici une nouvelle apparition du jazz, dans la danse des deux porcelaines vivantes :



L'enfant n'a pas le temps de se ressaisir; frissonnant de peur et de solitude, sous les rayons du soleil couchant, il « se rapproche du feu, qui lui crache au visage une fusée étincelante » et bondit hors de la cheminée, « mince, pailleté, éblouissant » :



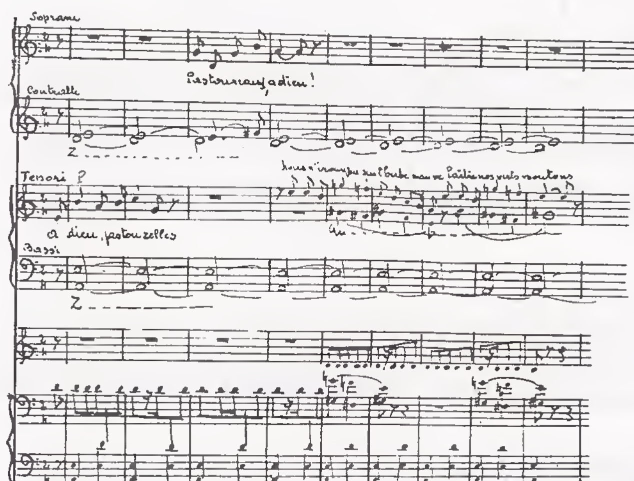
« Gare, je réchauffe les bons, je brûle les méchants », — c'est l'essentiel de l'éblouissante vocalise du feu, qui se prolonge jusqu'à ce que la cendre vienne l'envelopper,



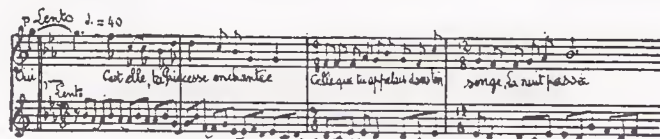
et l'éteindre :



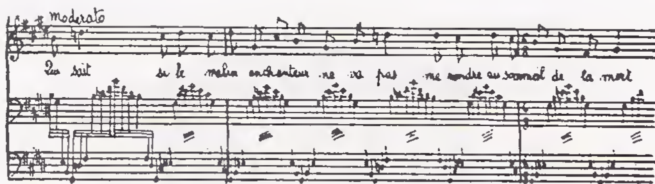
L'enfant a peur, l'enfant a froid. Et voici que les délicats personnages de la tapisserie, les pâtres et les pastoures, viennent chanter leur détresse de ce que l'enfant, en détruisant la tapisserie, les ait séparés. C'est un chant dans le style des chansons populaires françaises du XVIII[e] *siècle*, enveloppé d'un extraordinaire parfum d'ancien, que vient juste relever la pointe de modernisme nécessaire pour que soit évité le danger de pastiche. Il y a, dans cette synthèse pleine d'habileté et de hardiesse, une caractéristique qui n'est pas particulière à Ravel; elle est le fait de toute une pléiade de maîtres contemporains, désireux d'échapper d'une part à l'imitation servile de la musique d'autrefois, d'autre part au danger d'hermétisme qui résulte d'un emploi trop exclusif du langage musical moderne. C'est un compromis, qu'un Bartok, un Falla, un Ravel n'ont pas dédaigné; qu'au XVIII[e] siècle, Bach n'a pas méprisé non plus, lui qui appliqua les conquêtes de son génie harmonique, contrapuntique, rythmique, aux vieilles danses italiennes, allemandes et françaises, des siècles précédant le sien.



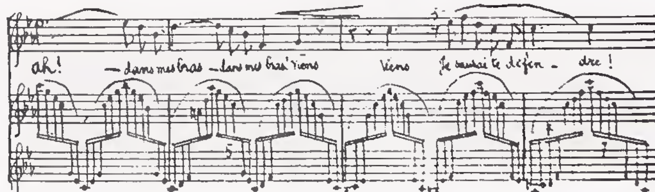
Les personnages disparaissent, l'enfant pleure. D'entre les feuillets lacérés de son livre de contes s'élève « la Princesse enchantée ». « C'est *elle* », s'exclame l'enfant. .... Et la princesse lui répond, en un long et lent récitatif mélodique, accompagné du son d'une simple flûte :



L'enfant comprend petit à petit tout ce que sa sauvagerie lui a fait perdre. « Que va-t-il arriver de moi? » lui demande la princesse, qui évoque alors son avenir, d'un ton de plus en plus angoissé et dramatique :

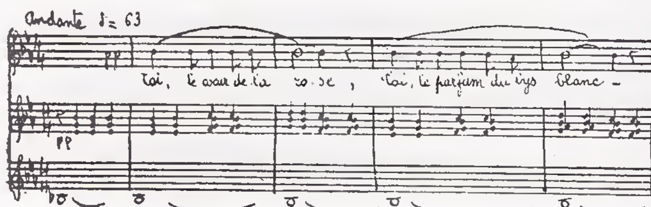


Au comble de l'exaltation, l'enfant est prêt à tout pour défendre sa princesse, son rêve somme toute le plus beau, contre les puissances maléfiques évoquées par elle; puisque « le prince au cimier couleur d'aurore » n'apparait pas à point nommé, c'est lui-même qui s'interposera entre sa princesse et la mort qui la guette :

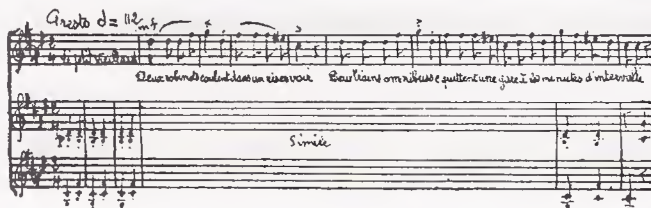


Qu'on ne se méprenne pas sur la valeur, sur la signification profonde d'un passage comme celui-ci. Ceux qui parlent de l'ironie et de la sécheresse de Ravel ne feraient pas mal de reconnaître qu'on se trouve ici devant un authentique élan romantique, dont la merveilleuse chute oratoire (les deux dernières mesures de notre exemple) doivent autant au style d'un Weber qu'à celui d'un Duparc.

Mais rien n'y fait; la princesse est happée par l'abîme. « A l'aide, à l'aide! » clame en vain l'enfant,.................. qui, resté « seul et désolé », chante sa détresse :



Les vingt mesures de ce lied extraordinaire placent Ravel, « l'horloger suisse », à côté de Schubert, de Schumann, du plus grand Fauré, et, encore, de Duparc. Bien entendu, ce qui suit, c'est de l'humour, mais qui n'a rien de sec; l'esprit en est animé par le plus tendre compassion à l'égard de tous les enfants victimes de « l'arithmétique » :



Ou encore :



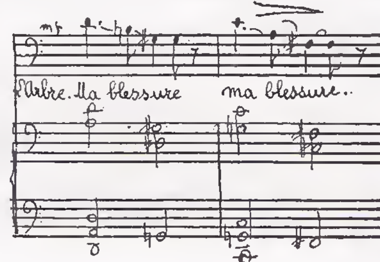
L'enfant est complètement submergé. « Oh! ma tête », gémit-il................; mais il n'est pas au bout de ses épreuves; voici le chat et la chatte, qui par leurs miaulements amoureux l'attirent dans le jardin. L'onomatopée est extrêmement réussie; et pourtant, tout ce passage reste de la musique, par la justesse et le raffinement de l'écriture harmonique :



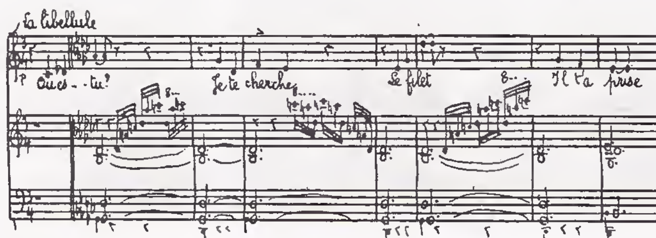
Et voilà que « les parois s'écartent, le plafond s'envole et l'Enfant se trouve, avec le Chat et la Chatte, dans le jardin éclairé par la pleine lune et la lueur rose du couchant ».



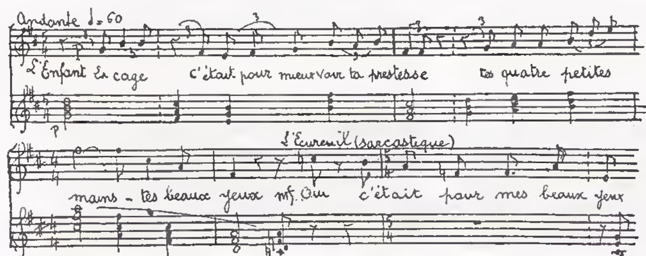
C'est, dans la partition, selon les indications du poème, une « musique d'insectes, de rainettes, de crapauds, de rires de chouettes, de murmures de brise, et de rossignols ». L'enfant goûte un instant de bonheur vite interrompu par l'arbre .... qui se plaint de la blessure que l'enfant lui infligea de son canif,



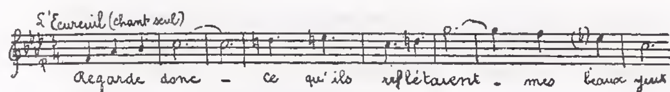
ainsi que par la libellule qui, aux sons d'une « valse américaine », demande à l'enfant de lui rendre la compagne qu'il lui a prise au filet : :



« Rends-la moi, rends-la moi! » chante la libellule, tandis que le rossignol entonne ses vocalises, et que les rainettes recommencent leur chœur. « Rends-la moi! » chante à son tour la chauve-souris ...., alors que l'enfant vient de se souvenir, horrifié, de la libellule qu'il a prise, et percée d'une épingle contre le mur. Ignorantes de la cruauté de l'enfant, les rainettes dansent autour de lui leur ronde; mais bientôt, l'écureuil les avertit du danger qui les guette. Il leur parle de « la cage » dans laquelle on les enfermerait. L'enfant se défend, essaie de se justifier ...., mais ne rencontre qu'ironie et hostilité :



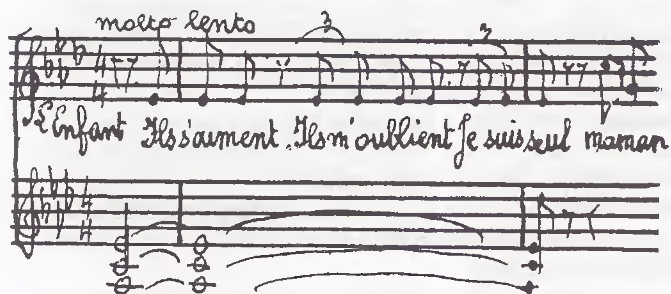
« Sais-tu ce qu'ils reflétaient, mes beaux yeux? » poursuit l'écureuil dans un mouvement d'une intense émotion; et de répondre, dans un tempo de « valse lente » : « Le ciel libre, le vent libre, mes libres frères au bond sûr comme un vol ». Et tandis que, autour de l'enfant, rainettes et écureuils poursuivent leurs danses et leurs jeux amoureux, le chant de l'écureuil-solo gagne en intensité, ne méprise pas des accents pucciniens, où on chercherait en vain, une fois de plus, la moindre trace d'ironie :



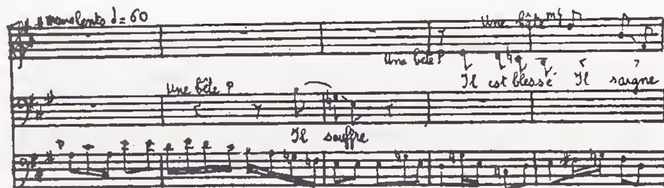
Et l'enfant comprend sa solitude, cette sorte de détresse



morale où sa méchanceté l'a isolé, et finalement :



Mais cet appel déchaîne soudain la colère unie des bêtes et des plantes. Elles se jettent d'abord, toutes forces réunies, sur l'enfant; puis, l'oubliant dans son coin, elles blessent dans leur ivresse de combattre un des leurs, un écureuil, qui « vient choir auprès de l'enfant avec un cri aigu ». Et c'est ici que le prodigieux retournement de l'œuvre s'opère : l'enfant, qui est un être humain doué d'intelligence et de volonté, malgré son épuisement, arrache « un ruban de son cou », « lie la patte blessée de l'écureuil, puis retombe sans force ». Littéralement sidérées, les bêtes essaient de comprendre le mystère qui vient de s'opérer devant elles : des récitatifs isolés expriment leur étonnement, leur admiration, et enfin, miracle suprême, leur pitié.



Et c'est l'extraordinaire conclusion de l'œuvre : se rendant compte de leur impuissance à secourir l'enfant qu'elles ont meurtri, les bêtes appellent, elles-mêmes, et de plus en plus fort, « maman » au secours. « Une lumière paraît aux vitres, dans la maison »; et, en un lent cortège triomphal, les bêtes repentantes ramèneront l'enfant à sa mère. Un chœur de six voix réelles constitue, pour finir, une nouvelle cime musicale dans une œuvre dont on n'ose cependant dire qu'une seule mesure ait moins de valeur que tout le reste.

En voici les mesures finales, sur le thème initial de l'enfant retrouvé :



Antoine GOLEA.

XIVe CONGRES INTERNATIONAL DE L'I.S.M.E.

L'EDUCATION MUSICALE INSPIREE PAR LA CULTURE NATIONALE

Il est d'usage d'attribuer à la culture française des vertus de clarté, d'ordre, de concision et d'élégance. Ces qualités sont précisément celles autour desquelles se cristallisèrent les Arts et les Lettres en France, au XVIIème siècle. Période remarquable, en effet que ce siècle classique parfois dénommé le « Grand Siècle », et qui fut indiscutablement un point d'équlibre de notre culture nationale. Mais en réalité c'est à un événement historique beaucoup plus ancien que notre pays doit les principales caractéristiques de sa culture. Je veux parler du choc qui se produisit, à l'aube de notre ère, entre la civilisation de la Rome antique et celle de la France primitive. Ancêtres des Français, les Gaulois étaient un peuple courageux, parfois téméraire, mais également insouciant et avide de plaisirs. Leur religion, issue des mystères d'Orient, était d'essence magique, nocturne, dyonisiaque. A ces hommes qui adoraient les grands chênes sous la lune, et sacrifiaient parfois à leurs dieux des vies humaines, les Romains imposèrent leurs cultes solaires, leur sens de l'organisation, leur esprit de méthode. Ils ne parvinrent pas toutefois à leur inculquer complètement l'esprit de discipline. Mais ils délimitèrent les terrains, instituèrent l'impôt, construisirent des ponts, tracèrent des routes. Ils administrèrent et légiférèrent. Héritiers de la civilisation grecque, vis-à-vis de laquelle ils faisaient probablement un complexe d'infériorité, les Romains n'en retinrent souvent que l'aspect formel, le goût du discours logique, de l'argumentation, de la dispute verbale. Ce penchant était parfois poussé à l'extrême. Par exemple, il fut un temps à Rome, où tout candidat au suicide devait exposer les raisons de son projet devant le Sénat.

Il va sans dire que le système d'enseignement des Gaulois fut modifié par l'intervention romaine. Avant la conquête, l'éducation, de tradition orale, était donnée par les druides — à la fois prêtres et magistrats — et par les bardes — poètes et chroniqueurs — sous forme de maximes, sous forme de préceptes et de chants plus ou moins magiques.

Les empereurs romains interdirent ces pratiques. Ils instituèrent une école à trois degrés : l'école primaire, où l'enfant de 7 à 12 ans apprend la lecture, l'écriture et le calcul ; l'école secondaire où, de 12 à 15 ans, l'adolescent apprend la grammaire et l'école supérieure où le jeune homme apprend à maîtriser l'art oratoire, c'est-à-dire la rhétorique. L'enseignement des druides ne disparut pas tout à fait, mais s'exerça de façon clandestine dans certaines zones rurales de la Gaule. Quant à l'enseignement artistique, il est considéré par les Romains comme tout à fait secondaire. La musique est réservée au divertissement, à la fête populaire. Au contraire des Grecs pour qui elle était indispensable à l'éducation, les Romains la tiennent pour suspecte. On se souvient de l'indignation de Caton, célèbre citoyen de l'empire romain : « On apprend aux fils et aux filles de praticiens des arts trompeurs et deshonnêtes, ils vont avec les danseurs, les musiciens et les chanteurs dans les écoles de comédiens : ils apprennent à chanter, ce qui, d'après l'opinion de nos ancêtres est malhonnête pour un homme libre. »

Cet aperçu historique, pour éloigné qu'il puisse paraître de notre sujet, était nécessaire. Car on peut dire malgré les nombreuses influences internationales qui ont enrichi notre patrimoine culturel au cours des siècles, que toute l'histoire de la culture française porte l'empreinte de la civilisation romaine. Si l'on considère par exemple la place de la musique dans l'éducation des jeunes Français, on se rend compte qu'elle est demeurée la même que celle qui lui avait été assignée par nos lointains conquérants. Car, malgré les instructions officielles, la musique a toujours été tenue pour futile, accessoire, bref pour un art d'agrément. Pratiquement inexistante dans l'enseignement élémentaire, elle n'apparaît que sous une forme limitée dans l'enseignement secondaire et fait timidement, depuis quelques années seulement, ses premiers pas dans l'enseignement supérieur.

Le compositeur **Marcel Landowski**, premier Directeur de la Musique en France depuis Lully, a résumé cet état de fait en une formule lapidaire : « Dans le primaire, c'est le néant. Dans le secondaire, c'est le désespoir. Dans le supérieur, c'est l'anarchie. » Qu'il me soit ici permis de rendre hommage aux professeurs d'éducation musicale de l'enseignement secondaire. Leur devise eût pu être celle de Guillaume d'Orange : « Il n'est pas nécessaire d'espérer pour entreprendre, ni de réussir pour persévérer. » Malgré le temps restreint et le peu de moyens dont ils disposaient, ils ont vaillamment combattu pour empêcher que la petite flamme ne s'éteigne.

La musique a donc été systématiquement négligée dans l'éducation générale des jeunes Français. Il semble que la raison principale de cette carence réside dans la méfiance des responsables de notre système éducatif vis-à-vis des valeurs irrationnelles. Attitude qui a conduit les Français à

subordonner de tout temps la musique à la parole. Alors que la plupart des pays européens la considèrent comme une réalité spécifique, la musique n'a jamais si bien été acceptée en France que lorsqu'elle fait partie d'un ensemble. Ce parti pris eut de nombreuses répercussions sur la vie et la création musicales. C'est ainsi que tous les efforts du siècle classique évoqué tout à l'heure ont tendu à intégrer la musique à un spectacle. Ce fut sans doute une des raisons du succès de Lully que d'y être parvenu. Peut-être est-ce également pour cette raison que le théâtre lyrique, qu'il soit dramatique ou divertissant, jouit chez nous d'une faveur toute particulière. Il faut savoir par ailleurs que jusqu'en 1968, date à laquelle il fut radicalement transformé, le concours pour l'obtention du Prix de Rome, récompense suprême des études de composition, proposait aux candidats la réalisation musicale d'un texte littéraire, sous forme de cantate pour soli, chœurs et orchestre. Épreuve d'autant plus difficile que la langue française est à peu près la seule qui soit dépourvue d'accent tonique et que son caractère tempéré ne favorise pas la mise en musique. Enfin, comme l'a noté Diderot dans sa « Lettre sur les sourds et muets », l'ordre logique du discours français s'oppose à l'ordre affectif du chant.

Autre conséquence importante du manque d'éducation musicale : le folklore ne fait plus partie du patrimoine français. Appauvri, séparé de la vie quotidienne, il ne subsiste plus qu'à l'état de curiosité à l'usage des ethnologues, dans des régions que leur position géographique éloignée de la capitale a protégé de l'érosion. Tel est le cas du folklore breton, du folklore basque et du folklore de la Corse. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si ces communautés, menacées par le nivellement de la civilisation contemporaine, défendent fortement leur originalité régionale. La France a pourtant connu des périodes fastes à cet égard. Il n'est que de se référer à la période qui va du XIIIème au XVIème siècle, où la sève populaire n'a cessé d'enrichir la musique savante et la musique religieuse de l'époque.

C'est au XVIIIème siècle que la situation se dégrade. Les préoccupations de « l'intelligentsia » française se situent alors au niveau du mouvement des idées scientifiques, philosophiques ou politiques. Et curieusement, ce sont des érudits, des littéraires qui tirent la sonnette d'alarme. Mais les encyclopédistes du XVIIIème siècle, souvent incompétents, ajoutent encore à la confusion qui règne alors. Lorsqu'on se préoccupe de remettre à l'honneur la musique populaire, c'est qu'elle est déjà perdue. Aussi, malgré les efforts méritoires de compositeurs à la fin du XIXème siècle et au début du XXème siècle, tels Canteloube pour l'Auvergne, Charbles Burdes pour le pays basque, Guy Ropartz et Paul Le Flem pour la Bretagne, Vincent d'Indy pour le Vivarais, la source populaire s'est définitivement tarie. Claude Debussy écrivait alors : « La mode du thème populaire s'étendit sur l'univers musical : on remua les moindres provinces de l'est à l'ouest ; on arracha à de vieilles bouches paysannes des refrains ingénus, tout ahuris de se retrouver vêtus de dentelles harmoniques. Ils en gardèrent un petit air tristement gêné. Mais d'impérieux contrepoints les sommèrent d'avoir à oublier leur paisible origine. »

Selon Paul Valéry, les Français renoncent facilement à leurs traditions, mais gardent indéfiniment leurs habitudes. C'est ainsi qu'il subsiste en musique une certaine tournure d'esprit mi-satirique, mi-sentimentale, parfois aussi grivoise, qui nous vient de l'héritage gaulois. (N'appelle-t-on pas « gauloiserie » toute histoire ou chanson un peu gaillarde ?).

Cette disposition d'esprit s'épanouit dans deux genres spécifiques : celui des chansonniers dont la verve s'exerce aux dépens des hommes et des événements de l'actualité, et celui de l'opérette, divertissement musical qui, malgré les avatars de la vie moderne, garde encore une grande faveur populaire.

Faut-il alors conclure, comme le fit jadis Jean-Jacques Rousseau que « les Français n'ont pas de musique et n'en peuvent point avoir » ?

La très grande vitalité de la musique française à travers les siècles prouve le contraire. A ce miracle, deux sortes de raisons : de par sa situation géographique et son esprit d'ouverture, la France a toujours été accueillante aux idées et aux hommes venus d'au-delà de ses frontières. Son esprit d'assimilation lui a permis d'accepter les influences les plus diverses, depuis celle de l'Anglais Dunstable qui initia au XVème siècle les musiciens de la cour de Bourgone aux consonances nouvelles de la tierce et de la sixte, jusqu'aux innovations de l'École de Vienne et à d'autres plus récentes, sans renoncer pour autant à son identité nationale. Notre pays, assez indifférent à son propre folklore, a pourtant été attentif aux sources populaires flamandes, rhénanes, polonaises, hongroises, russes, espagnoles. Et comme l'écrit le professeur Norbert Dufourcq : « La nature de notre langage musical explique son universalité. » Une telle richesse culturelle, même si elle a été longtemps et demeure encore concentrée dans la capitale, constitue un foyer capable de rayonner sur la nation tout entière.

Par ailleurs, l'absence d'éducation musicale et la disparition progressive du folklore ont été compensées par deux types d'enseignement, l'un vocal, l'autre instrumental. Jusqu'en 1789, en effet, l'enseignement de la musique se développe à l'ombre des cathédrales, dans de nombreuses maîtrises où l'on enseigne surtout le chant religieux et quelques rudiments techniques concernant l'orgue, le basson et le violoncelle. A partir de la Révolution, l'enseignement instrumental prendra le relais. C'est l'époque des grands mouvements de foules des fêtes de plein air, des orchestres militaires. Et c'est précisément à l'un des chefs de ces musiques militaires, le Capitaine Bernard Sarette, que la France doit l'organisation de son enseignement instrumental. Après avoir créé une École de musique de la Garde nationale parisienne, réservée aux instruments à vent, Sarette obtient du Gouvernement la création d'un Conservatoire de Musique, ancêtre de l'actuel Conservatoire National Supérieur de Paris, où toutes les disciplines sont enseignées. Il propose ensuite à la convention un vaste plan de cinquante cinq écoles réparties selon leur impor-

tance en trois catégories, et constituant un système complet d'enseignement réparti sur tout le territoire national. Cette structure est à peu près celle qui existe aujourd'hui. En dépit de nombreuses difficultés, elle a sauvé du naufrage bien des musiciens amateurs ou professionnels qui sans elle auraient été perdus.

D'autre part, la tradition des orchestres d'instruments à vent, issue des fêtes publiques célébrées sous la révolution française, s'est maintenue contre vents et marées. Les musiques d'Harmonie, très nombreuses dans le Nord de la France, sont regroupées au sein d'une confédération musicale que préside notre Confrère André Ameller. Elles intéressent aujourd'hui 600 000 musiciens amateurs. Véritables foyers d'éducation musicale populaire, elles ont permis à des dizaines de milliers de jeunes de condition sociale souvent très modeste, de s'initier à la pratique instrumentale. Un certain nombre de nos musiciens professionnels, aujourd'hui réputés, y ont fait leurs premiers pas. Enfin, il faut savoir que ces sociétés musicales vivent en grande partie grâce au bénévolat de ceux qui les animent.

C'est également au bénévolat qu'on doit l'existence d'un très important mouvement choral qui fête en 1980 ses quarante années d'existence. Fondé à Lyon par César Geoffray à partir d'un mouvement de scoutisme, le mouvement « A Cœur Joie » regroupe 800 chorales et comporte en France 25 000 adhérents. Il organise tous les trois ans, à Vaison-la-Roamine (peut-être le choix de ce lieu est-il une malicieuse revanche de l'esprit gaulois) une immense fête chorale préparée par des ateliers de musique folklorique, classique et contemporaine. Ardent défenseur de l'éducation musicale pour tous, le Président du Mouvement « A Cœur Joie », Marcel Corneloup, prône la création de collèges d'enseignement général consacrés à l'art du chant choral.

Depuis une dizaine d'années, la vie musicale française connaît un essor exceptionnel. Concerts et Festivals se multiplient. Les statistiques de l'UNESCO indiquent que la France est le pays où la création musicale est la plus active. Un public de plus en plus nombreux se manifeste. Le marché des instruments, du disque, des publications spécialisées est en pleine expansion. Fait remarquable : il n'y a plus de chômage chez les musiciens professionnels. Ce renouveau spectaculaire est la conséquence directe du plan de développement décennal établi en 1969 par Marcel Landowski, sous le Ministère d'André Malraux. Mais l'événement le plus important se situe au niveau du besoin de pratique musicale. En 1972, 53 000 élèves fréquentaient nos 28 établissements spécialisés d'enseignement musical contrôlés par l'État. Il y a aujourd'hui 102 000 élèves et 68 établissements contrôlés. A ces effectifs, s'ajoutent les 800 000 élèves des écoles non contrôlées. Le phénomène est d'une telle ampleur qu'un Conseil des Ministres a été consacré à la musique le 1er août 1979, événement qui ne s'était pas produit depuis le XVème siècle. Le Gouvernement français entend mettre en œuvre « une politique concertée de développement fort et contrôlé de l'aide de l'Etat aux collectivités locales qui disposent d'une école de musique de qualité ». Par ailleurs, un nouveau Conservatoire Supérieur de Musique a été créé à Lyon.

A ces modifications importantes concernant les structures et le développement des Conservatoires et Écoles de musique, s'ajoute un sérieux effort de rénovation pédagogique. Il concerne deux domaines en particulier : l'apprentissage du solfège et l'ouverture à la musique contemporaine. Le solfège français a la réputation de former d'excellents lecteurs. Mais ses débuts, un peu trop théoriques ne conviennent pas toujours aux très jeunes enfants. Aussi la rénovation pédagogique fait-elle appel aux méthodes actives Orff, Kodaly, Wilhems et Martenot, etc., plus sensorielles et plus adaptées aux débutants.

L'esprit même de l'ensemble des études a été modifié, et ce sont désormais les textes tirés des chefs-d'œuvre des maîtres qui fourniront la matière de cette discipline nouvellement dénommée « Formation Musicale ». En ce qui concerne la musique contemporaine, des commandes pédagogiques ont été faites aux compositeurs et un centre de diffusion de la musique contemporaine a été créé. Cet organisme dispose de partitions, de disques, de bandes magnétiques mis à la disposition des enseignants de nos conservatoires.

Le système d'enseignement musical spécialisé de notre pays comprend aujourd'hui 2 Conservatoires Nationaux Supérieurs, à Paris et à Lyon, 26 Conservatoires Nationaux de Région comportant un enseignement général « à horaires aménagés », organisé avec la collaboration du Ministère de l'Éducation, 42 Écoles Nationales de Musique, 70 Écoles Municipales agréées par l'État, auxquelles s'ajoutent un très grand nombre d'écoles municipales non contrôlées.

Face à ce que qu'on a appelé « l'explosion de la demande musicale », les difficultés ont surgi du fait que ces établissements assument à la fois des responsabilités d'éducation et d'enseignement. Le problème essentiel de la France demeure donc celui d'une éducation musicale pour tous, dispensée à l'école élémentaire. Les pouvoirs publics en ont aujourd'hui conscience. Une rencontre que l'on peut qualifier d'historique a été organisée à ce propos entre le Ministère de l'Éducation et celui de la Culture, afin de renforcer le système éducatif de ce secteur.

La preuve est maintenant faite que malgré ses vicissitudes la musique est au cœur même de la culture française. Elle était seulement endormie. Elle vient de s'éveiller. Et nos enfants découvrent que cette profonde vibration intérieure est un espace exceptionnel de fraternité. Il nous faut maintenant les aider à poursuivre ce chemin, malgré les défaites, malgré les victoires. « Car il y a l'espérance qui est la plus forte ».

ANDRÉ LODÉON,
Président de l'Association nationale des Directeurs de Conservatoires en France

NIETZSCHE

Action musicale en un Prologue & douze séquences
d'Adrienne CLOSTRE (1975)
par
Jean MAILLARD
Professeur d'E.M. au Lycée François 1er

1. L'AUTEUR

La discrétion d'Adrienne Clostre n'offre guère aux amateurs la possibilité de prendre contact avec son oeuvre... Elève d'Yves Nat, d'Olivier Messiaen, de Jean Rivier et de Darius Milhaud, elle obtient le Premier Grand Prix de Rome en 1949, le Grand Prix musical de la ville de Paris en 1974 et le Prix Florence-Gould en 1976. Adrienne Clostre a épousé son camarade de promotion Robert Sylvain Biset, Premier grand Prix de Rome d'Architecture.

Ses principales oeuvres sont **Raissa ou La sorcière**, opéra de chambre d'après Tchekhov (1952), **Le Chant du cygne**, opéra de chambre également d'après Tchekhov (1961), **Julien l'Apostat**, drame lyrique en huit tableaux d'après **Empereur et Galiléen** d'Ibsen (1970), **Nietzsche**, action musicale sur des textes du philosophe (1975), **Cinq scènes de la vie italienne**, actions théâtrales (en préparation), **Le Secret**, essai d'une lecture musicale du **Journal** de Kirkegaard (en préparation) ; **Tre Fioretti di S. Francesco d'Assisi**, cantate pour 6 voix et 10 instruments (1953), **Concertos** pour hautbois et orchestre de chambre (1970), pour flûte, violon et orchestre (1972), **Symphonie** pour cordes (1949) ; **Sonate** pour deux pianos, trompette et percussion (1951) etc...

Bibliographie : Encyclopédie BORDAS, Dictionnaire de la musique contemporaine (LAROUSSE). - Antoine GOLEA, **La Musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles**, 2 vol. Leduc, Paris (1977), II, 932. - Irina ADAMA-ZYLSTRA & Jean MAILLARD, **Rencontre avec Adrienne Clostre**, dans la Revue de Moret (1978), fasc. 4).

2. GENESE DE L'OEUVRE

Nietzsche est un essai qui s'inscrit magistralement dans le cadre des recherches contemporaines de théâtre total ou, plus précisément, de **théâtre musical**. Sa conception s'étend sur un très long espace de temps, Adrienne Clostre ayant été, dès l'âge de penser, fascinée par la fulgurante de Nietzsche, dont les écrits étaient aisément à sa disposition dans la très riche bibliothèque philosophique de son Père, Ingénieur aux Usines Jeumont-Schneider à Champagne sur Seine.

Il était téméraire de prétendre évoquer cette pensée hors du commun : il fallait également beaucoup de tact. Rejeter notamment tout sentimentalisme intempestif : on sait la vanité du poème symphonique de Richard Strauss, **Also sprach Zarathoustra**, dont il n'est pas sans intérêt de mettre le «programme» en parallèle avec la partition de notre musicienne. Strauss avait d'ailleurs nettement spécifié : **«Je n'ai pas eu l'intention d'écrire de la musique philosophique, ou de peindre musicalement la grande oeuvre de Nietzsche...»** Adrienne Clostre n'a pas eu non plus l'idée d'écrire une telle musique, mais d'enchasser dans la texture sonore la quintessence de l'image nietzschéenne. Pour ce faire, et grâce à son intimité avec l'oeuvre, elle a retenu des éléments-clefs qui dessinent parfaitement le personnage et son destin. Ainsi qu'elle l'a définie, cette action théâtrale en musique est une **Passion**, en attribuant à ce terme son caractère sacré. Mais il ne s'agit point ici de la Passion du Christ, ou du moins estelle inversée : on pourrait l'intituler **La Passion de l'Anté-Christ !**».

Cette conception est parfaitement adéquate si l'on songe à la destinée de Nietzsche, martyr de lui-même, fils de pasteur qui refuse l'enseignement évangélique venu du Père, et adopte une position de provocateur, sans crainte du scandale. Mais en fait, le plus profond de son être crie son amour et sa vénération pour le Crucifié : «**Il était le seul vrai chrétien et nous l'avons mis en croix !**». L'oeuvre d'Adrienne Clostre, oratorio d'une nouvelle manière, présente donc en parallèle, comme en négatif, le calvaire qui conduit Nietzsche de l'Illumination à la nuit de la démence, en un **Prologue** et douze stations : **«Loin de me livrer à un commentaire philosophique desséchant de l'oeuvre nietzschéenne, j'ai cherché à traduire par la musique et par une forme théâtrale appropriée l'existence même de cet homme qui a vécu sa pensée et en est mort et auquel je suis attachée par des correspondances profondes»**.

La création a eu lieu quatre années après l'achèvement de la partition, dans le cadre des manifestations **Théâtre musical contemporain** en Juin 1979 à **l'Espace Pierre Cardin**. Les interprètes étaient Udo Reinemann, Léonard Pezzino, Anne Bartelloni, les solistes du Choeur d'enfants du Collège musical de Dugny, les artistes de l'ensemble **Ars Nova** sous la direction de Charles Bruck. La Radio-Télévision française a diffusé **Nietzsche** sur l'antenne TF1 avec les mêmes interprètes, dans une réalisation de Jean-Pierre Barbizien, exploitant la mise en scène de Guy Coutance pour la création.

3. ROLES & INSTRUMENTATION

«Six personnages dont quatre - les trois enfants (soprani) et la Femme (mezzo-soprano) - ne participent à l'action qu'épisodiquement : ce sont des personnages «marginaux» ; ils représentent le coryphée de la tragédie grecque. Les dix-huit musiciens présents sur scène forment le choeur devant lequel évoluent les deux personnages «actifs» : Nietzsche (baryton-basse) et son double : le Ténor. Nietzsche porte un costume de ville rouge foncé, assez neutre, en dehors du temps et des modes... si possible ! Il ne chante pas mais déclame tantôt en voix parlée, tantôt en **sprechgesang**. Le Ténor est multiforme : il joue tous les rôles hors celui de Nietzsche. Il sera successivement : Zarathoustra, Socrate (avec un masque), le Fou, Paul Rée, Wagner (avec un masque), l'Evangéliste.

Les enfants sont habillés en «petits collégiens» : costume ou robe bleu marine, col blanc.

La Femme devrait ressembler à un personnage de Fellini: maquillage exagéré, lourde perruque rousse, etc. lui donnent un caractère inquiétant.

La Femme, les enfants et «Zarathoustra» ne sont que les autres aspects, les facettes différentes, les autres voix de l'unique personnage : NIETZSCHE». (Adrienne Clostre dans la **Préface** du texte littéraire).

Texte littéraire en vente chez CHOUDENS, qui assure la location de la partition.
Enregistrement envisagé, pas encore réalisé.

Instrumentation : Cordes un violon, un alto, un violoncelle, une contrebasse.
Harmonie : une flûte (jouant petite et grande), 1 hautbois (jouant cor anglais), 1 clarinette (jouant cl. basse), 1 basson.

Percussion : 1 piano, célesta, marimba, métallophone, cloches-tubes, crotales, cencerros, 4 cymbales suspendues, péd. Charleston, 2 gongs, 1 tam-tam, 1 triangle, 1 crécelle, 1 fouet, castagnettes, grelots, wood-block, caisse claire, 1 tambour militaire, 2 paires de bongos, 4 toms, 2 grosses caisses.

PROLOGUE OU ECCE HOMO

Ce titre, emprunté à l'évangile de Jean, est celui de l'autobiographie de Nietzsche datée de 1888. Tout autant que chacune des stations qui vont suivre, ce **prologue** est un tout en soi. L'interdépendance des diverses séquences de l'oeuvre est néanmoins réelle non seulement par le processus d'évocation anthologique, mais encore par des techniques spécifiques, micro-séries ou mélodies de timbres dont l'examen détaillé entrainerait à de trop longs développements dans le cadre de cette présentation sommaire.

Sur des roulements polyrythmiques en imitations de tambours et caisse claire, crescendo, Nietzsche entre en scène violemment éclairé par le projecteur. Il s'arrête face au public et lance le **«Pourquoi ?»** révélateur de toute son angoisse métaphysique, et qui sera également le dernier mot de l'oeuvre. En un style largement déclamé, l'interprète donne les phrases-clefs du «programme» de pensée nietzschéen. Les inflexions de la voix parlée suivent exactement le dessin mélodique écrit et les valeurs rythmiques. Sur des fusées de cuivres ou de cordes, des reprises du rythme percussif initial, le matériel s'oppose au spirituel. L'Anti-Phoibos se révèle : **«Je suis un disciple du philosophe Dionysos !»**. Puis le **philosophe au marteau** apparait, lui qui démolit les valeurs morales pour les remettre en cause : **«Renverser les idoles, c'est mon travail !»** Son amour des cimes lui impose le mépris du peuple croupissant dans la fange des marécages (exemple musical 1) :



Appels héroïques de cuivres : **«Un jour, quelque chose de formidable s'attachera à mon nom !»** C'est lui ui mettra **«le feu aux poudres de la morale : Je ne suis pas un homme, je suis de la dynamite !»**. Il ne saurait non plus être un saint, et le tempo se fait majestueux, sur un petit choral de cuivres, pour cette déclaration (exemple musical 2) :

(18)

N. : J'ai u-ne peur ef-froy-a-ble

Maestoso (Cuivres) mf

qu'on ne veuille, un jour, me ca-no-ni-ser!

Puis c'est la quintessence même de tous les concepts (Transmutation de toutes les valeurs : telle est ma formule !) du philosophe antichrétien. Et le **sprechgesang** est symboliquement abandonné pour un chant posé **(cantato)** à l'énoncé de l'axiome de Descartes, sur un contrepoint souple de la clarinette (ex. musical 3) :

3 (Cantato) Clar. co Bm Htb gi-

-to er - go sum (clar.) (23)

Et celui qui, dans **Ecce homo**, se prend pour le Christ crucifié, se proclame ici **Dionysos contre le Crucifié !** (ex. musical 4)

Maestoso (25)

Nietzsche: Dio-ny-sos con-tre le Crucifié!

Batteries légères de cordes pour l'évocation du midi de sa propre vie, que Nietzsche va se raconter. Le **Prologue** s'achève sur un roulement crescendo de caisse claire et trois accords cinglants soutenus par la grosse caisse.

1. SILS-MARIA

C'est dans cette station suisse du Canton des Grisons, en Haute-Engadine, que Nietzsche eut la vision de l'éternel retour. Calme **sprechgesang** ; figuralisme de la quête des sommets avec les grands intervalles ascendants à la voix et aux instruments ; douceur de la jouissance dans la lumière. Et soudain. **«Un devint deux, et Zarathoustra passa devant moi...»** Après un trille grave de la petite harmonie, dédoublement figuré au violon progressant vers le suraigu et la contrebasse vers le grave ; frémissement de gong. Le Ténor-Zarathoustra, double de Nietzsche, apparait avec son opulente barbe noire de prophète oriental, sa tunique blanche. Et la Femme invective le dieu-prophète. Elle exprime de fait la propre lucidité de Nietzsche, sans pitié pour lui-même, blessé par ses propres flèches. Rythmes contrariés, soutien des cors, basson et cello. Son double même - Zarathoustra - condamne Nietzsche par ses sept démons, et forme le voeu de palingénésie, celui-là même du Phoenix dans le **Diwan** de Goethe :

Comment veux-tu renaitre
Si tu n'as pas été d'abord
Réduit en cendres ?...

Zarathoustra disparait.

2. SOCRATE

Nietzsche s'assied sur une chaise, à l'avant-scène, côté jardin. Il se parle à lui-même, évoquant Socrate, **«si proche qu'il est constamment en lutte contre lui»**. A peine son nom est-il prononcé dans la pénombre, que Socrate apparait parmi les musiciens : c'est le Ténor qui a revêtu la tunique courte et placé devant son visage le masque camus du philosophe grec. Projecteur sur lui ; le centre de la scène est éclairé comme un ring de boxe. A la vue du maitre de la sagesse apollinienne (sa bête noire qui symbolise l'hypocrisie du bien en ignorant volontairement les bas-fonds de l'inconscient), Nietzsche se dresse brusquement. Apparition du choeur d'enfants qui clament le principe socratique : **«Connais-toi toi-même !»** (ex. musical 5).

LES ENFANTS

Sarcasmes de Nietzsche ne retrouvant pas en Socrate la beauté classique, l'hellénisme idéal qu'ont chanté Goethe et Schiller. Railleries des enfants. La Femme éclaire la dualité nietzschéenne par une rapide allusion : **«Toute la nuit, Jacob lutta contre l'ange du Seigneur»**. Naif en apparence, Socrate subit les avanies et, s'éloignant, se retourne pour rappeler : **«Criton, nous devons un coq à Esculape ! Ne l'oublie pas !»** Mais de quelle maladie Esculape a-til donc guéri Socrate ? s'enquiert Nietzsche... **«De la vie !»**.

L'enseignement socratique du renoncement, rappelé par la Femme, entraine Nietzsche sur les traces du Sage. **«Hnothi seauton ! Deviens ce que tu es !»** clament les enfants. Avec tendresse, Nietzsche exprime son voeu secret d'être un instant Alcibiade, disciple préféré de ce Socrate qu'il tente vainement de retenir mais qui disparait au fond de la scène, derrière les musiciens. Cette seconde station s'achève sur une très belle méditation de la Femme, en contrepoint avec la flûte et, épisodiquement, la clarinette (exemple musical 6).



La voix ondoie autour de la finale, si bémol, qui frotte contre le Si naturel des enfants appelant : «Socrate»... La scène s'achève avec la flûte seule.

3. LA FEMME

Nietzsche est à sa table et écrit. Il énonce le texte de sa lettre en inflexions mélodiques parlées et rythmées. Il vante le charme et les qualités de Lou Andreas Salomé, celle qui fut son égérie avant de le ridiculiser et qui devint ensuite l'inspiratrice de Rilke, puis le disciple de Freud. Aspiration à l'amour. Le philosophe est en quête de l'âme-soeur, qu'il ne trouva jamais. Son amitié amoureuse pour Lou dura six mois et s'acheva de fait avec la rancoeur de la scène qu'évoque précisément ici Adrienne Clostre. Au lyrisme initial de cette troisième station - où Nietzsche retrouve un instant de bonheur - succède la scène grotesque évoquée dans la **Correspondance**, au cours de laquelle la jeune femme se fait photographier dans une charrette trainée à chacun des brancards par Nietzsche et son ami, le Docteur Paul Rée : Lou diffusera par la suite cette photographie dans la presse. Le philosophe exprime son horreur des villes, son goût de la nature. Son puritanisme se révolte contre la sensualité bestiale qui régit les êtres (arpèges rapides du violon solo), et ses reproches à Lou Andréas Salomé sont à peine voilés. Paraissent Zarathoustra et une petite vieille qui discourent des femmes, mettant en évidence le concept, sublime pour Nietzsche, exprimé en un rythme **maestoso** sur de larges accords de cuivres, auxquels se joint bientôt la petite harmonie (exemple musical 7) :



Contrepointé par le violon, le chant de Zarathoustra évoque la Femme, jouet pour cet éternel enfant qu'est l'homme. **«Jouet pur et délicat, étincelant des vertus d'un monde qui n'est pas encore»**. Le chant du violon cesse avec la réplique de la petite vieille, scandé par des pizzicati ironiques: **«Tu vas ches les femmes : n'oublie pas... le fouet !»**. Et la petite vieille reprend sa forme première, à la fois séduisante et provoquante. Zarathoustra disparait. Les enfants et la Femme chantent un beau lied à quatre voix, en allemand. On trouve ici un nouvel aspect de la pensée de Nietzsche : le désir d'éternité qui préfigure le concept d'éternel retour, propre à la philosophie mazdéenne, et révélé à Sils-Maria.

Adrienne Clostre a peut-être donné le meilleur d'elle-même dans cette page d'amour, avec ses effets vocaux recherchés (résonance sur **denn** entre autres).(exemple musical 7).

4. LE BANQUET

Cette station, conçue comme un simulacre de Cène, se déroule autour de la table recouverte d'une nappe blanche. Nietzsche et le Ténor-Zarathoustra sont comme en quasi conjonction, l'un en retrait de l'autre, chantant à intervalle de seconde mais sur un rythme identique. Nous arrivons au midi de la vie, à l'instant suprême de la métamorphose où la pensée certes domine, mais sans altérer le besoin d'amitié (exemple musical 8).

Mod° Giocoso

ZAR. Où ê-tes vous a - mis ?

N. Où ê-tes vous a - mis ?

⑧

mf

Clarinette et hautbois contrepointent la phrase lyrique de Nietzsche La Femme et les enfants se dirigent lentement vers la table, mais leurs visages restent immobiles et inexpressifs. Danger de l'amitié de Nietzsche, impossibilité d'aimer. «**J'ai appris à vivre où nul ne vit ! Je suis devenu ce fantôme qui erre sur les glaciers !**». Le philosophe fait le geste de chasser la Femme et les enfants qui regagnent lentement leur place et se retrouvent de nouveau dans l'ombre. Leur recul est figuré avec des accords liés par deux, accelerando, aux cors et basson. Ce figuralisme du recul alterne avec chacune des phrases en **sprechgesang** par lesquelles le philosophe considère son inéluctable isolement. Puis le **cantato** reprend comme en miroir un conséquent du chant initial, soutenu par la clarinette. Autre page-clef de cette quatrième station avec l'appel à l'amitié, appel pathétique (exemple musical 9).

ZAR

⑨

N. Mes nou-veaux a-mis, Ve-nez

Il est temps, - il est temps !

Accablement de Nietzsche devant sa solitude : «**Je n'ai pas d'amis, pas de Dieu... !**» Sourd frémissement du tam-tam et du gong. Comme de poignantes stances, la Femme chante le lied de la Solitide (exemple musical 10).

(144)

La femme

⑩

O Ein-sam-keit ! dū... dū...

PP

mei-ne Hei-mat Ein-sam-keit !

PP

Les enfants et la Femme s'effacent dans l'ombre.

(à suivre)

HISTOIRE DU JAZZ*

par Ronald BOSCHIERO
Président de l'Association « Musique et Création »
Délégation Musicale Région Alsace

VI. Conclusions

1. Les caractéristiques fondamentales du jazz

Arrivés au terme de notre exposé, nous pouvons reposer la question de notre introduction : « Qu'est-ce que le jazz ? »

Et nous sommes toujours incapables de répondre précisément sur la terminologie « jazz » en tant que concept général.

Nous avons étudié différentes formes de jazz, et nous savons désormais pourquoi ces formes ont existé, existent toujours, et quelles ont été les démarches des musiciens de chaque époque : ces définitions sont très précises, et c'est l'ensemble de ces courants que définit le jazz en tant que genre de musique. De ce fait, le jazz est beaucoup de choses à la fois, et cette quantité de composantes fait que le jazz est chose différente pour chacun.

Nombre d'interprétations du jazz s'opposent, voire s'excluent. Pourtant, chaque interprétation est vraie, juste et sincère pour qui, musicien ou auditeur, pratique une ou plusieurs formes du jazz.

On peut dire : « Le jazz est ceci, mais aussi cela, et encore cela... on ne peut pas dire : « Le jazz est ceci (en pensant au New-Orléans), ou cela (en pensant au Free-Jazz). » Il est le tout : il est discursif dans la pulsation rythmique et l'improvisation, il est remise en question permanente de son propre discours à chacun des moments de l'improvisation, suivant l'imagination ou la condition du musicien il est créatif en permanence, le jeu musical ne se satisfaisant jamais du plagia.

D'ailleurs, le plagia d'un solo d'un grand musicien est impossible ; un solo de batterie de Max Roach ou de Billy Cobham n'est pas rejouable, ou s'il l'est, personne ne l'a jamais fait, pas même Max Poach ou Billy Cobham.

Le jazz est une donnée fondamentale du monde moderne, parallèlement aux nouvelles découvertes scientifiques et philosophiques. Ses incidences et ses applications ont eu autant d'influence sur le comportement des civilisations occidentales que celles des sciences et de la philosophie. Le jazz a enveloppé le monde moderne de son rythme en rejoignant les rythmes naturels (jour/nuit, saisons), les rythmes biologiques (respiration, cœur), les rythmes sociaux (découpage de la journée en séquences), (heures, travail/repos) et de son « sound » (sonorité) qui a imprégné et influencé la quasi-totalité des musiques populaires occidentales.

Le « sound », c'est la sonorité particulière qu'atteint l'instrument ou l'ensemble des instruments lorsque le ou les musiciens vont jusqu'à la limite de leurs possibilités corporelles, spirituelles et psychiques, lorsqu'ils transforment spontanément leur vécu intime le plus personnel en musique. Le musicien fait de son instrument l'organe d'expression de ses sentiments, de ses expériences. Aussi ne se contente-t-il pas de broder autour d'un thème qu'il joue, il remplit totalement ce thème au point d'en briser les normes.

Cette caractéristique est fondamentale pour bien comprendre la différence entre un musicien de jazz, et un interprète traditionnel.

L'improvisation a supprimé la partition : le chemin entre le créateur et l'auditeur est réduit au minimum. Avec l'improvisation, la création est immédiatement assimilée : en même temps, dans le même lieu, le musicien et l'auditeur éprouvent le même plaisir de la découverte simultanée de la musique.

Il est impensable de dire qu'on « interprète » du jazz, alors qu'au contraire, la musique classique est impensable sans interprètes. L'interprète est un traducteur : il traduit pour l'auditeur, ce que le compositeur a voulu dire. En jazz, il n'y a rien à traduire : même s'il s'appuie sur les thèmes d'un autre, le musicien de jazz est son propre compositeur dans la mesure où il exprime son vécu, son expérience et ses sentiments dans l'improvisation.

L'intensité et la spontanéité sont des concepts qui s'appliquent à tout ce qui se passe en jazz.

L'individu spontané est un volontaire. Ceci exclut toute forme de pression à son égard, et implique un sens aigu de la liberté. S'opposant à l'autorité, on peut dire que le musicien de jazz est lui-même non autoritaire.

Quant à l'intensité, on peut considérer que toute l'histoire du jazz peut être étudiée de ce point de vue : le jazz a toujours aspiré à une intensité toujours plus grande.

malgré quelques interruptions de froide résignation (jazz cool) qui ont toujours débouché sur un niveau d'intensité plus grand que le précédent (free-jazz).

En résumant, on peut dire que les caractéristiques fondamentales du jazz sont :

- la pulsation rythmique
- le « sound »
- l'improvisation
- la créativité
- l'expression spontanée et intense
- la liberté spirituelle et physique.

2. Comparaisons : l'influence des autres musiques sur le jazz.

a) *Musiques rituelles africaines* : Blues ou gospel — Jazz africanisé (Kulu sé mama);

b) *Musique européenne du 19ème siècle* : (Polka et marche) - vers le ragtime et le New-Orléans;

c) *Blues classique* : Rock des premiers moments - Rock 1960 - Rock moderne ;

d) *Blues classique* + *Rock* : Rock-blues;

e) *Blues classique* + *Jazz moderne* : Blues moderne;

f) *Musique latino-américaine* + *Jazz moderne (1930-1940)* . Bosa Nova;

g) *Jazz moderne* + *Progressiv-Rock* : Jazz-Rock (néo-classique - synthèse - jazz-rock);

h) *Free-jazz et influences* : européennes, africaines, asiatiques, sud-américaines;

i) *Jazz moderne* + *européen classique* : Satie/Corea/Debussy/Jarrett.

3. L'influence du « Sound » du jazz sur la musique populaire

a) *Nouvelle Orléans et Chicago* : Hello Dolly

b) *Le Blues* : Rock

c) *Les grands orchestres Swing* : Chanson « Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux ? »

d) *Le jazz moderne* : Nougaro - Jorge Ben ;

e) *Le jazz-rock* : Chansons actuelles (France), Disco (Occident), Ellis Regina (Brésil), Piazzola (Argentine), Jazz africain (Afrique).

UN OFFICE DES TENEBRES,

LOHENGRIN

SELON GOTZ FRIEDRICH

par
Michel GUIOMAR

il y a dans l'itinéraire créateur de Wagner un parcours étrange par deux fois si nettement tracé, qu'il s'ouvre pour nous comme une Quête des Origines. De manière plus révélatrice encore que l'aventure écrite de l'**Anneau du Nibelung**, commencée par son terme et la mort de Siegfried, reflua vers sa jeunesse, sa naissance et enfin les causes primitives de celle-ci ,**Lohengrin** précède de plus de trente ans son père **Parsifal** dans la démarche dramaturgique elle-même et les deux drames enserrent symptomatiquement la **Tétralogie** de cet Anneau. Au bord de l'Escaut, le départ final de Lohengrin s'éprouve ainsi comme une cadence suspendue renvoyant par un effet de **da capo** à une antériorité de l'oeuvre, comme l'attente d'un monde inconnaissable dont le récit du Graal ne serait qu'un rêve antérieur hanté d'irréel, contraire et pourtant analogue à l'appel d'un passé presque imaginaire que donne Siegfried, au seuil d'un autre départ, à ses compagnons de chasse au bord du Rhin, départ dont la fatalité tragique devrait nous désigner comment entendre celui de Lohengrin. Antérieur, inconnaissable, à peine entrevu, ce monde n'appartient pas encore en effet alors à la pensée wagnérienne : Lohengrin apparait bien comme la source du dernier drame, dont les premiers appels, les fascinations éprouvées pour le domaine mythique du Graal datent de 1856. Une lettre à Franz Liszt, du mois de juillet, lui fait part de ces deux fascinations de Tristan, alors de réalisation imminente, et de Parsifal.

Si Lohengrin apporte un reflet de l'aventure de son père, Parsifal semble suivre ainsi celle de son fils, venir participer et s'unir à son aventure, se rassembler en nous à une racine commune, mais son drame se célèbre en l'accomplissement achevé, absolu d'une destinée, une **révélation défitive** qui n'aurait contenu aucun appel nécessaire à Lohengrin, dont la figure peut-être un peu pâle, telle du moins qu'elle est généralement attendue, devrait ainsi s'éclairer autrement. Quand renaitra devant nous comme en Wagner le paysage parsifalien chanté ici même par Lohengrin, l'impression d'une étrange antériorité du futur ou de souvenir antérieur, selon l'écoute dont il s'imaginera nous serait volontiers donnée ; en ce lieu d'origine de Lohengrin, qui, dans la vision créatrice de Wagner paraitrait nous avoir quitté **autrefois** en proclamant qu'il rejoignait le Graal, nous revivrons presque davantage un rêve du héros qu'un réel univers, et plus profondément encore si nous parvenons à isoler en nous le domaine musical, évidence d'un drame nouveau, plus accompli et moderne que celui, anticipé, de l'aventure qui en sera issue...

Dès qu'il survient, et, inquiétante circonstance, en tuant le Cygne, Parsifal lui-même suit une démarche pareille à celle dont Lohengrin nous quitte, en nommant ses origines, ou plutôt dans son ignorance réelle, en libérant autour de celles-ci et de son nom, un faisceau de mystères progressivement éclairées, sur son père dont la mort, il en prend conscience alors, l'a écarté du monde de chevalerie qu'il aborde ici par mégarde ou hasard apparent ; sur sa mère, dont la mort lui est révélée par Kundry, elle-même de naissance immémoriale et tentatrice masquée de passion toute maternelle ; plongée originelle sans fin...

Ce n'est pas une disgression de rappeler que les personnages wagnériens se comportent nombreux ainsi, bien au-delà de la simple exigence dramaturgique du rappel antérieur : le Hollandais clame seul pour nous dès son arrivée son aventure séculaire maudite, ne donne son nom, comme Lohengrin, qu'à son départ final. Devant Sieglinde et Hunding, Siegmund tente de retrouver, et tragiquement pour son malheur son identité de clan, ne reçoit un vrai nom, révélation pour lui, que pour l'acte de conquête du glaive et de Sieglinde, signant sa mort et leur proche séparation, après une union à peine moins éphémère que celle d'Elsa et Lohengrin. Ce climat d'une Quête de soi règne encore sur le monologue de Wotan devant Brunnhilde jusqu'à l'évocation qui parait aussi immémoriale d'un voyage initial à la source du frêne du Monde, à la Source du Monde. Il est symptomatique que, cette révélation faite, Wotan ne sera plus qu'un errant à la poursuite réelle de son passé, auquel appartiennent Siegmund, Sieglinde, Brunnhilde, au point qu'il s'acharnera à leur refuser même un avenir ou à le ruiner, et, pour Brunnhilde, dans le hasard mortel d'une aventure humaine. En cette quête, au tragique de laquelle sa nature ainsi manifestement usurpée de dieu s'affronte vainement jusqu'à l'absurde, il tait lui aussi son nom pour n'être plus qu'un Voyageur... Ses jeux dialogués avec Mime, sa supplique à Erda, son affrontement à Siegfried, autant que la révélation de Fafner-Dragon mourant à ce dernier, et le dialogue des Nornes, sont d'autres étapes ou des images d'un tel Retour, de l'obsédante plongée aux origines. Il est particulièrement éloquent que notre dernière vision de Wotan, l'acte même de sa disparition soit cet affrontement à Siegfried porté au paroxysme par la révélation de son identité et par la rupture du signe même de son pouvoir, cette lance autrefois acquise, aux sources de sa divinité. Le Voyageur disparait en se retrouvant, privé de ce signe par la révélation de son nom, tel exactement qu'il fut avant ce voyage originel...

Si, prenant à ce signe conscience que l'Oeuvre wagnérien forme un seul univers d'archétypes, et que toute scénographie d'un drame doit tenir compte de l'ombre portée des autres, un reflet réciproque entre **lohengrin et Parsifal** doit plus encore jouer, dont la valeur sera un critère d'authenticité scénographique.

Enfin, reconnaissant qu'au delà du thème déjà si wagnérien du Voyage dont il ignore même l'errance, Lohengrin exalte un **Retour**, qui trouve peut-être en se prolongeant ou s'anticipant, si l'on préfère, dans le drame de Parsifal, une signification autre, **tragique**, annoncée dans le retour septennal de rédemption finale dans la Mort, du **Hollandais** vers la terre ou de **Tannhaüser** à la Wartburg. Retour et rédemption ouvrant puis fermant ces oeuvres leur appartenaient, qui échappent à l'univers scénique de **Lohengrin**, mais se rendent imminents à notre connaissance. Précédant immédiatement **Lohengrin**, ces deux drames ont témoigné qu'en toute rédemption, même et surtout divine, une blessure est inévitable, infligée ou assumée par un Dieu, certaines traditions, et la rédemption chrétienne en particulier, reconnaissant même qu'un seul Dieu inflige et assume cette blessure... L'évidence nous en est imposée ici par Götz Friedrich qui, dépassant en toute liberté créatrice ce qu'est pour lui le mythe chrétien, donne une vision d'une cruelle et lucide signification. Nous nous en souviendrons d'autant plus que le départ de Lohengrin vers le domaine du Graal est, contraire à l'apparence wagnérienne et à l'attente que nous en aurions selon d'autres réalisations, celui d'un Dieu aussi tragiquement blessé que sa victime. Signe et symbole diffus mais pregnant, presque stigmate d'identité et viatique d'errance : au lieu de l'armure d'argent et du manteau lumineux de son entrée, Lohengrin s'est entièrement armé et revêtu de noir, comme Parsifal au matin du Vendredi-Saint, à son retour au domaine du Graal où le ramène, malgré la malédiction d'errance de Kundry, toute une vie de souffrances rédemptrices et révélatrices de lui-même.

Or, en quête d'une **Ontologie du Secret** (1), abordant «l'être tel qu'il se cache et se montre dans le secret», - exactement Lohengrin, qu'il n'évoque pas il est vrai, Pierre Boutang reconnait en lui-même un Voyageur, à qui les affinités de la Quête du secret et de l'archétype du Voyage permettent de définir l'orientation fatale du retour aux Origines : «une sorte de décision jamais omise de retour à l'ile de naissance, à l'être originel, fut plus forte que les choses (p. 5).

Plus forte que les choses... Fatalité que nulle circonstance du Secret révélé ne saurait écarter du Voyageur. En cette décision du retour que l'identité ontologique du secret de soi et du Moi originel lui rendait inéluctable, Pierre Boutang définissait sans le nommer ce drame et anticipait la scénographie de Götz Friedrich : sur une certitude préalable de cette fatalité qui l'a appelé, Lohengrin n'est venu que pour assumer un Accomplissement de trois indissociables et contradictoires contraintes, paradoxalement libératrices : le Secret inhumainement tenu de son Origine, sa Révélation à tous, la Blessure inguérissable, ouverte par ces inconciliables et la rencontre sans autre issue du désir humain d'identité et de connaissance, et de l'inexprimable et insaisissable divin, extase d'union dont les racines mythiques sont les plus profondes, qui, en des circonstances dont le départ de Lohengrin serait déjà un reflet, ou dont s'éclaire plus tard dans la création wagnérienne, **Parsifal**, a donné l'Arbre de la Croix.

Nous ne nous égarons pas en une brumeuse mystique étrangère au drame et à sa mise en scène : au delà de ce que tous les commentaires ont déjà exprimé dans ce sens de l'union paraxystique du Ciel et de la Terre, matérialisée, si on ose écrire, dans le célèbre **Prélude** du premier acte, le propos de Götz Friedrich est d'une incisive netteté. Venant de lui, et selon ce que ses réalisations antérieures et ses écrits auraient annoncé de ses fascinations idéologiques en apparence tout autres, le geste même du Crucifié dont il acheva pour nous une déclaration de la vision qui l'avait guidé, était particulièrement éclairant. Il témoignait que, loin du quiétisme religieux dont beaucoup l'accueillent, il avait appréhendé ce drame au risque extrême de son Tragique, son essence même selon Wagner :

Le caractère et la situation qui règnent dans mon **Lohengrin** constituent le type même de la seule matière tragique possible.

En cette identification de Lohengrin et d'Elsa elle-même à la figure du Christ crucifié, Götz Friedrich rejoint d'ailleurs d'autres visions et la pensée même de Wagner. Marcel Beaufils saisissant l'occasion du sacrifice volontaire dont Lohengrin assume son être, en refusant le couple, même dans l'ascèse où Wagner aurait un moment songé à l'enfermer au désert, et en partant irrémédiablement sur une blessure, n'hésite pas à reconnaitre une telle hantise dans tous les personnages wagnériens :

La figure à laquelle Wagner tient le plus : le Christ, le Christ Lohengrin, le Christ Siegfried, le Christ Brunnhilde, le Christ Parsifal. Tout être de bon vouloir, s'il s'assume, est figure du Christ, recommence le Christ. L'homme en revanche, pour le Bouddha, donc pour Schopenhauer, est à lui-même son propre Rédempteur silencieux. Tout son effort conduit à un troublant, un merveilleux sourire, sur le socle de son corps généreux accroupi. On ne fait pas de drames avec un sourire. Wagner y avait pensé. Ses «ascètes» (Die Entsagenden) n'avaient pas pris chair (4).

De ce que tout être qui «s'assume» dans l'effort d'une vraie dramaturgie de la Vie soit «figure du Christ», opposée, selon M. Beaufils, à Schopenhauer et au sourire de l'Orient brahamanique, les témoins incompréhensifs de l'espace sans appel ni rémission de G. Friedrich et nostalgiques du climat bleu de certaines mises en scènes devraient se souvenir. Cette exigence ne signifierait nullement, non plus, que nous méconnaitrions l'avertissement de Wagner lui-même :

Ceux qui dans **Lohengrin** n'arrivent pas à deceler autre chose qu'un produit du genre romantico-chrétien, ne sont seulement laissées prendre à une apparence fortuite... Cette nature est en fait celle d'un être d'essence toute nouvelle tel qu'il n'en a encore jamais existé.

Ce qui s'exige ici est précisément de dépasser l'apparence chrétienne du Christ, si le paradoxe de l'expression peut s'entendre, d'une transgression libre de toute religion vers l'Evènement tragique, extrême qu'est le Christ et quelle que soit la reconnaissance que chacun peut en ressentir, d'illusion ou réalité divine, d'humanité sublime, d'essence toute nouvelle, modèle d'un perpétuel recommencement, donnant à chaque vivant une vocation d'être unique, n'ayant jamais existé, vers lequel toute existence devrait tendre, et malgré une certitude de l'échec, dans l'espérance de sa Plénitude.

Rassemblant la parole du scénographe et l'impression que nous avons reçue de son univers austère, glacé, de soleil noir, d'une densité symbolique très intense mais de présence secrète, nous pouvons concrétiser cette vision.

Dans l'univers de l'Homme, le miracle est inconcevable, mais d'une imminence permanente indispensable ; même dans la totalité des lois immuables à jamais insolubles, l'homme est en effet lui-même autrement inexplicable que par cette ambivalente tension entre le miracle et la nécessité, et toute divinité qui n'est qu'abstraction est irréductible à la pensée humaine, étrangère à son expérience. Contradictoirement, le divin ne deviendrait, ou ne deviendra, communication vivante **qu'en épousant** - le verbe pouvant prendre un sens usuel, charnel, ou mystique - une condition humaine totale par l'épreuve de la blessure, de la souffrance, de la Mort, donc en se détruisant à la fois comme dieu et comme homme, indissociablement, impossiblement en quête lui-même de l'Origine et de la Finalité. Le divin **n'est** que si, mortel comme nous, il souffre, blessé à mort, et, ajouterions, d'une soufrance atteignant son infinité, en intensité, en éternité : le destin même du Christ, crucifié, la valeur rédemptrice de ce destin demeurant cependant ici étrangère à cette scénographie ; mais c'est tout de même par le geste que nous avons dit que G. Friedrich confirma sa pensée en l'achevant, et cette fois, d'une formule en français : «C'est tout» ; ce qui, dans sa pensée qu'il traduisait, signifiait plus fortement : «Tout est là».

Pour nous qui poursuivons, le problème n'est pas de dire un dogme, d'interroger des affinités métaphysiques possibles entre une religion et un scénographe, ni même de savoir si le mythe du Graal, auquel Lohengrin emprunte son appartenance divine, est chrétien et médiéval, ou antérieur et universel (ce qui est cependant certain). Nous devons seulement prendre conscience de l'aspect **asymptotique**, osons le terme, dont le divin s'approche de l'homme, et l'homme, de Dieu, de la réversibilité d'**osmose** qui rend perpétuellement insaisissable l'évidence humaine du divin, la transcendance divine de l'homme, dans l'inconciliable exigence contradictoire de l'inaccessible invisible et de la présence charnelle, de l'abstraction et de l'apparaissant. La référence première de notre accueil est que le metteur en scène de **Lohengrin** ait saisi le sens et la fatalité de ces dualismes dans l'héritage sacré du Mythe, que le Sacré ainsi restitué soit accepté en dehors de toute attente confessionnelle ou religieuse, et le Christ, être et geste historiques, source de Foi ou révélateur de Mythe, reconnu comme figure universelle, dont la démarche exemplaire embrasse les trois degrés que nous avons aussi reconnus à celle de Lohengrin : Mystère et **Secret** dont la Volonté occulte, que nous dirions presque schopenhauerienne, essentielle à sa nature, était contradictoirement d'être trahi dans une **Révélation** exigeant le retour aux origines et fondements de ce secret, à travers la **Mort**. Il importerait enfin de dire que, loin que la tradition chrétienne ait simplement usurpé au Mythe son message, le Graal, archétype de cette trinité unitaire, a attiré en lui la pensée chrétienne et l'a enrichie, ce qui éclairerait la nécessité dramaturgique, ressentie par Wagner dans **Parsifal et dans Lohengrin**, de la présence du Mal.

Cette présence et le reflet que donne Lohengrin de l'aventure christique, d'un accomplissement par la blessure, la Mort et le retour, donc à nos yeux, d'un départ, permet d'approfondir par le drame wagnérien une telle ontologie du Secret. Apparemment, en ce visiteur qui, sur une certitude prédestinée de l'évènement, n'est venu que pour nous quitter, se reconnait une démarche contraire à celle du voyageur à la découverte du secret de lui-même ; c'est nous en effet qui, accueillant l'être venu d'ailleurs, cherchons à forcer le secret qu'il possède seul, et qui nous est refusé comme au peuple de Brabant. Notre présence et notre émotion aux deux dialogues d'Ortrude et de Telramund, Elsa et Ortrude, au deuxième acte, qui rendent fatale la trahison de ce secret, nous appellent si invinciblement à vouloir cette révélation, que nous en oublions une autre plus exaltante et nécessaire encore, et offerte en même temps : celle du secret de nous-mêmes. Une création d'identité entre le héros et nous, qui est la vocation même de tout théâtre tragique, se fait ici, ou plutôt cette identité se créera à la mesure même du Tragique que le réalisateur parviendra à nous désigner : en ce cas, si Lohengrin ne vient que pour la révélation qu'il donnera de lui, et qu'en cet acte même il se révèle à lui-même, et d'une révélation au-delà de sa propre connaissance première, cet affrontement, qui est miroir pour nous, nous révèle aussi à nous.

De cette double révélation de Lohengrin et de ce qui s'en exige pour nous, le récit du Graal, même littérairement, et plus encore par la musique, serait éloquent, dont les premières paroles, planant d'imprécision verbale sur ce domaine de Montsalvat, convergent peu à peu sur l'évocation du Père, vers une illumination, à laquelle une musique décisive donne une soudaine densité de vérité, qui serait découverte, au-delà des paroles, par celui qui chante :

Von Gral wird ich zu such daher, gesandt
Mein **Vater Parsifal** trägt seine Krone,
Sein Ritter **ich bin Lohengrin** gennant

Ainsi même souligné le texte, se lisent clairement une descendance sacrée, que nous serions invités à prolonger en nous, et un secret à écouter, à découvrir entre Lohengrin et nous, une communauté d'origine qui soit aussi une communauté de destinée, pressentie pour lui et nous selon l'accomplissement d'un cycle, la révolution cosmique d'une orbite

calme, ce que la mise en scène de G. Friedrich a su dire d'une si cruelle et parfaite discrétion, mais d'une violence si somptueusement masquée pour mieux n'atteindre que ceux qui l'attendaient, que bien peu l'ont entendu.

Sur cette révélation, la musique elle-même signifie : l'orchestre, présent depuis le début de ce récit hanté des thèmes que nous connaissons depuis le **Prélude**, se tait brusquement, mais à peine le temps d'un signe, sur l'évocation du **devoir** de départ,–**dann muss** et von euch ziehm :



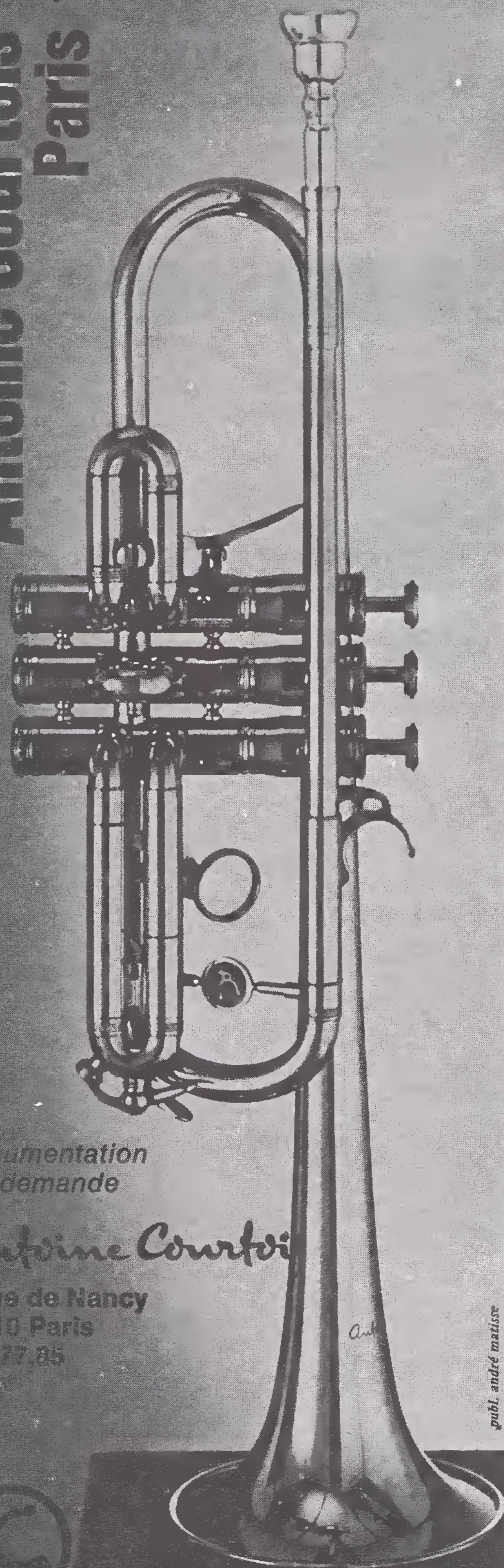
S'il reprend en effet pour conduire la parole jusqu'au nom du **Graal**, qu'il accompagne de sa puissance, il se tait alors devant la voix seule qui révèle, ne frappant à nouveau que d'un seul accord l'évocation du **Père** puis dans un silence de cette voix, l'annonce de la dignité de **chevalier**, enfin plus brièvement encore le nom de **Lohengrin**, appels et liens entre les jeux et fonctions, héréditaires et sacrés, et le devoir qu'ils imposent. (exemple II)

Une volonté évidente réserve à la parole l'essentiel, technique wagnérienne très pregnante et déjà rencontrée en d'autres circonstances (3). Comme Lohengrin rejoint son «île de naissance», nous devons nous aussi assumer l'exigence de notre Origine, et l'acte gratuit du départ devant le secret dévoilé, dont le drame pouvait être accusé, s'en justifie: l'aveu, étant une prise de conscience de l'identité du Moi et de son secret, est en cela inévitable d'être une réponse de l'être à son Double, du Révélateur à son Image en nous. En ce cas, et pour rappeler ici une obligation de ce Double, évènement vivant du Seuil de la Mort (4), l'un des deux êtres d'un tel miroir doit disparaitre quand, à la lumière presque présente ainsi de l'Au-delà, l'évidence de l'identité est accomplie.

Cette dramaturgie double et réciproque de la révélation et du secret se donne cet accomplissement entre les deux évènements de l'apparition et du départ de Lohengrin, devant le peuple et les guerriers de Brabant, présents comme le choeur antique, et d'un double pouvoir, pour commenter **les grandes circonstances provocatrices de l'apparition, du** combat contre l'Ombre, et du départ, mais aussi, vivant comme notre propre image, pour nous représenter. Par une fonction **médiane**, médiatrice même en cette dualité, c'est de ce choeur que nait la complicité ambigue des quatre conjurés de Telramund ; que, renaissant parmi la foule, le couple maudit lance, face à elle, l'accusation sur **l'Origine** et aggrave le doute d'Elsa ; que celle-ci, enfin, interprète comme des voix et un message venus d'ailleurs, les paroles et le chant.

loh - ne! Vom Gral ward ich zu euch da - her ge - sandt: mein Va - ter Par - zi - val
Bl.
ff
trägt sei - ne Kro - ne, – sein Rit - ter ich – bin Lo - hengrin ge - nannt.
Pos. u. Tromp.
Volles Orchester
ff

Götz Friedrich a conçu les masses chorales, de femmes et d'hommes, selon ces rôles, dont il accepte et impose les conséquences scéniques extrêmes. Telles que nos doubles de spectateurs et de témoins, il leur assigne des places de gradins, la plupart du temps entre pénombre et nuit, de chaque coté d'une aire centrale, celle du vrai drame, allongée presque en couloir ou chemin de lumière, vers nous depuis le fond de scène. De plus, en les appelant et les faisant gagner ces gradins, non pas à partir de la scène, mais des coulisses dont ils descendent, il leur refuse davantage une vraie fonction d'acteurs, pour les accorder à un jeu de participants quasi-liturgiques et de témoins comme nous, entrés comme nous sommes entrés dans la salle. En quelque rare moment de consécration du héros, où le miracle espéré de la dignité royale et sacrée se traduit d'une présence pressante et brève, ou au contraire en un seul et bref instant de sommeil guerrier, ce peuple semble posséder cet espace des vrais actes scéniques. Il ne semble pas que cette intention, d'un théâtre sur scène, d'un miroir de notre regard, ait été saisi, quand le rythme dramaturgique qui aurait dû se voir, s'entendre, aurait pu éclairer et que la partie collective du jeu ne pouvait être efficace que dans le jeu vraiment solitaire du seul couple de Lohengrin et d'Elsa, et de celle-ci d'abord, véritable créatrice du tragique indispensable à elle-même, à Lohengrin, à nous-mêmes. Ainsi la portée symbolique de cette scénographie est-elle à reconnaitre dans les rapports du couple, et d'Elsa d'abord, et du couple en lui-même, et de l'espace scénique, lui-même métamorphosé par ses propres éléments d'Ombre et de Lumière, d'extériorité et d'intériorité, dualisme wagnérien constant, qui nous guide ici.



Notes

1. Pierre Boutang, **Ontologie du Secret**, Paris, P.U.F., 1973 Liminaire, p. 5 et sq.
2. De Schopenhauer à Nietzche, dans **Wagner**, ouvrage collectif, Paris, Hachette, collection Génies et Réalités, 1962, p. 121.
3. **Imaginaire et Utopie, I, Wagner**, Paris, José Corti, 1976 p. 151 et sq. (**Tannhäuser**, acte II, air d'Elisabeth)
4. Nos **Principes d'une Esthétique de la Mort**, chap. «Le Double».

VENISE

Sa musique, son théatre, ses fêtes.

Quand je cherche un mot
pour remplacer celui de musique,
je ne trouve jamais que Venise

NIETZSCHE

SOMMAIRE

TEXTES CHOISIS ET COMMENTES

F. 55

bibliographie

«LES VOIX DE LA CREATION THEATRALE» numéro 6, éditions du Centre National de Recherche Scientifique, 15, Quai Anatole France 75000 Paris. Etudes sur l'Histoire du Soldat de Strawinsky.

Ce sixième numéro des «Voies de la création théâtrale», ensemble d'ouvrages collectifs édités par le C.N.R.S. est à signaler parmi les travaux de toute première importance récemment publiés sur Strawinsky. Il intègre en effet pour la première fois un ensemble d'études particulièrement dense et exhaustif d'une oeuvre théâtrale faisant appel au musical, «L'Histoire du Soldat», écrite en collaboration avec l'écrivain suisse Charles-Ferdinand Ramuz, jugée «avantageuse par la formation d'une problématique».

Dans l'avant-propos, Jean Jacquot, maitre de recherches au C.N.R.S., dont le nom a déjà été mentionné à propos de notre analyse d'«Erwartung» de Schönberg, nous prévient de la double intention qui a présidé à cette étude : «L'Histoire du Soldat» a été saisie «de deux manières, par un travail de création aboutissant à la réalisation d'un spectacle donné à Tours en 1975, et par un travail de reconstitution de la genèse de l'oeuvre de Ramuz et Strawinsky, et de sa représentation originelle avec la collaboration du peintre Auberjonois».

Dans l'introduction qui suit, le même auteur présente l'oeuvre sous des angles aussi divers que - Les conditions matérielles dans lesquelles elle vit le jour - sa nouveauté, à l'époque, **sur le plan de la conception théâtrale**, et les problèmes que pose la répartition de l'action entre «**narration, dialogue, mime et danse**» - l'autonomie de la musique et du texte - enfin la place de «l'Histoire du Soldat» dans l'oeuvre de Strawinsky. (Il cite les précédentes de «Pétrouchka» et du «Renard» qui s'inspirent eux aussi des théâtres de foire et les compare avec «L'Histoire du Soldat»), et dans celle de Ramuz.

Dans le chapitre suivant, Jean-Pierre Rynghaert, le metteur en scène du spectacle de 1975, évoque successivement ses difficultés, ses doutes liés à son souci de ne pas privilégier tel ou tel moyen d'expression au détriment de tel ou tel autre, par exemple la musique au détriment du texte, les raisons qui motivèrent son choix entre les éditions Mermod et Chester, le travail avec les comédiens, enfin la réalisation de l'oeuvre proprement dite.

Ce chapitre s'enchaine à une remarquable analyse de Jean-Michel Vaccaro, maitre d'oeuvre musical de cette représentation. L'auteur fait d'abord ressortir l'originalité du rapport entre la **musique et l'expression dramatique**, où «les différents modes d'expression ne sont plus **amalgamés** mais simplement **juxtaposés** les uns aux autres», par rapport à «la longue tradition du théâtre musical en Occident». Puis il examine avec un soin particulier les nombreux et épineux problèmes afférant à **l'ensemble musical** et aux **genres musicaux.**

Suit un paragraphe consacré à l'élaboration musicale de la partition, accompagné de très nombreux exemples musicaux. L'auteur excelle à démontrer la profonde unité thématique d'une oeuvre dont on s'est plu à souligner les «aspects hétérogènes sinon disparates». Il aborde ensuite le problème du développement par répétition plus ou moins variée, spécifique de la manière de l'auteur du «Sacre».

Après cette magistrale étude de la partition en elle-même Jean-Michel Vaccaro s'attaque à la «fonction de la musique dans la représentation». Cette approche nous vaut, après un paragraphe consacré à la diversité des rapports de juxtaposition entre texte et musique, entrainée par le «refus de la solution du chant», des remarques philosophiques extrêmement pénétrantes sur la place de la «marche» de la vie de l'homme, son rôle sécurisant, le rythme de marche étant l'élément fondamental de cette oeuvre, et de l'oeuvre de Strawinsky en général - et sur les différents problèmes que pose «L'Histoire» sous l'aspect **du temps musical**, (diversité des tempi, coincidences ou conflits entre mêtre et rythme), non seulement au niveau de l'oeuvre, elle-même et de ses interprètes, mais aussi à celui de sa perception par l'auditeur-spectateur.

C'est à nouveau Jean Jacquot qui signe l'étude suivante au cours de laquelle il s'attache à retracer la «genèse du texte et la représentation de 1918». L'écrivain démontre comment un conte, tiré d'un recueil d'Afanassier, «Le déserteur et le diable», reproduit en appendice, a servi de modèle, à côté de plusieurs autres auxquels les co-auteurs empruntent certains points de détail.

Dans le paragraphe suivant, «**Le texte de la Création et ses états successifs**», **il retrace les transformations apportées par Strawinsky et Ramuz**, qui travaillent en étroite collaboration, au cours des états successifs du texte, entre février

et juillet-août 1918, dans le sens d'une plus grande sobriété aux deux niveaux des **mots et de l'efficacité dramaturgique**. Puis il évoque les difficultés qui accompagnent le problème de l'ajustement du texte et de la musique, liées au risque que «chacun de ces moyens» attire à lui l'attention au détriment de l'autre». Il retrace avec minutie le travail de révolution accompli par Ramuz par rapport au texte originel, notamment son souci de lui conférer une unité beaucoup plus convaincante en s'appuyant sur la «continuité de la vie intérieure du Soldat, continuité tout-à-fait absente du Conte».

Les pages qui suivent analysent l'apport du peintre Auberjonois chargé, pour les premières représentations, des décors et des costumes. Elles soulignent les affinités profondes qui rapprochaient Auberjonois de Ramuz, et les nombreuses reproductions de ce peintre qui accompagnent ces réflexions apportent un attrait supplémentaire à cet ensemble.

Pour clore cette très riche et rayonnante étude, le signataire de ces lignes nous offre un «essai sur la musique de l'Histoire du Soldat et sa **fonction dramatique**, au cours duquel il tente de montrer dans quelle mesure les positions de Strawinsky exprimées dans «Chroniques de ma vie» et «Poétique musicale» peuvent nourrir ses réflexions sur les rapports entre la musique et le texte. Il envisage la possibilité d'identifier certaines connexions étroites entre le **déroulement scénique et la musique** au niveau thématique, et aussi les moments où celle-ci peut être considérée comme jouant un rôle prémonitoire, mais en dernier ressort il rappelle avec prudence le danger que représenterait «l'idée d'un décodage possible, d'une transposition terme à terme de la musique dans un autre langage», les éléments d'investigation les moins suspects restant ceux qui concernent le temps musical, tempo - mètre, rythme, qui **conditionnent le temps vécu, et contribuent ainsi à la forme du spectacle**.

La dernière partie, signée Myriam Lonyouné apporte des perspectives nouvelles sur la «voix et la gestuelle», avec de très subtiles remarques sur le rôle contradictoire qu'elles peuvent jouer l'une vis-à-vis de l'autre, ou au contraire complémentaire, et leur apport dans la traduction des nombreuses ambiguités des personnages, comme le diable par exemple.

Les rapports entre «musique et spectacle» étant inscrits à l'écrit **du programme du C.A.P.E.S.** , cet ouvrage devrait, à ce titre, intéresser les candidats au premier chef, de même que les amoureux de la musique de Strawinsky, ce musicien étant fêté un peu partout à l'occasion du 10ème anniversaire de sa mort».

PH. ALLENBACH

Barnard DEYRIES, Denis LEMERY (& Michel SADLER), **Histoire de la Musique**, 3 vol. 29 x 22 de 48 p., Editions Francis Van de Velde, Paris (1978/79/80), ISBN 2-86299-002-7, ISBN 2-86299-004-3 et ISBN 2-86299-012-4.

Nos amis lecteurs se souviennent peut-être avec quel éclat (de rire !) je leur ai signalé naguère la parution chez **Francis Van de Velde** - petit-fils de la **Méthode Rose** - d'une Histoire de **la Musique** révolutionnaire. 48 ! Trois fois 48 !.. Ce n'est pas une révolution, c'est le nombre de pages de chacun de ces volumes qui ont fait (et je suis bien heureux si j'en porte partiellement la responsabilité) un véritable BOUM dans le monde musical et pédagogique. Une Histoire en B.D. ! Et il y a eu nombre de collègues pour la diffuser auprès de leur jeune auditoire... En quel siècle truand sommes-nous donc, grands dieux, pour voir ainsi se décontracter notre enseignement !... Eh bien non ! Point de protestation ! Le test est catégorique, et il n'y aura que les atrabilaires, les pisse-froid et autres sycophantes, dirait le Capitaine Haddock, pour faire la fine bouche sans saisir la balle au bond et faire mouche. Bernard Deyries et Denis Lémery nous ont fait un signalé service à la John McEnroe avec le tome I (**De l'Antiquité à Mozart**), beaucoup d'entre nous ont répondu à la perfection et sont aujourd'hui gratifiés d'un triple service à la Bjorn Borg, avec les tomes II (**De Beethoven à Wagner**) et III (**De Mahler à nos jours**). Courez ! grands et petits : ramassez les noix car le gaulage est génial ! J'en ai encore les cordes sympathiques qui vibrent avec ce joyau de la rigolade. Certes il n'y a pas tout dans ces trois livres, mais il y a énormément, de la **Pop** à Hans-Leo Hassler, de Webern aux Beatles. Les touches sont légères et souvent hilarantes à l'extrême. Au fait, quel livre sérieux peut prétendre tout renfermer ? Et quel gosse normal absorbe sans broncher un éventuel et rébarbatif «résumé d'Histoire de la Musique» ? Ici, l'image et l'astuce convergent en perspectives insolites et frappantes : tout devient facile à mémoriser et le professeur est là pour expliquer ce qui est souvent énigme pour le jeune lecteur, ou pour susciter une audition commentée que l'enfant est prêt à écouter. Par delà l'aventure même de l'image, où rares sont les erreurs (Couperin **jouant** ses leçons des ténèbres, par exemple), les moyens mnémotechniques périssables (telle l'allusion à l'indicatif de l'**Eurovision**, évidemment percutante aujourd'hui) ou les oublis. La machine à sous du vedettariat **Variétés** est une charmante trouvaille pour faire comprendre à nos amateurs de **disco** d'une part qu'il existe de bonnes variétés et que d'autre part, les vedettes de valeur ne manque pas dans le monde de la musique dite «classique». La «prestation Boulez» est drôle à l'envi et l'évocation du **Boléro** de Maurice Ravel est une idée percutante !

L'Editeur nous apprend que déjà 40.000 exemplaires du tome I ont été vendus et que cette B.D. est également un succès à l'étranger: l'Angleterre, le Danemark, la Hollande, l'Italie, la Grèce et, tout dernièrement le Japon se sont associés avec PHILIPS pour éditer un disque qui pourra accompagner le livre... Que nos collègues ne s'y trompent donc pas : sous l'aspect le plus aimable, le plus «décon-

tracté», ces trois volumes feront plus dans la mémoire de nos élèves en faveur des maitres de la Musique et leur désir de les connaitre, que toutes les tentatives raisonnées : ils nous faciliteront la tâche pour convaincre les récalcitrants dont l'environnement ne facilite pas l'approche de notre Art. C'est alors qu'il s'agira de bénéficier du déclic bienfaisant que nous devons à Francis Van de Velde pour entrer en lice et s'activer à faire percevoir à nos enfants la richesse mystérieuse des trésors que nous leur proposons. Que Francis Van de Velde en soit remercié avec son astucieux et très compétent trio de réalisateurs : Bernard Deyries, Denis Lémery et Michel Sadler.

Jean MAILLARD

N.B. : Pour les libraires de province pressés lors de leurs commandes à Paris, et qui considèrent que «tous les éditeurs de musique sont sur la rive droite et leur font perdre leur temps lorsqu'ils viennent dans la capitale» (sic), rappelons que Francis Van de Velde a son Quartier Général sur la rive gauche, à deux pas des Editions du Seuil, au numéro 12 de la rue Jacob 75006 (Téléphone 325.93.43) ce nonobstant l'antenne tourangelle, B.P. 22 à Fondettes, 37230 Luynes (Téléphone 16. 47.51.06.23).

L'Iconographie de Décembre « Une grande cérémonie musicale et religieuse - Le sacre de Louis XIV à Reims » paraîtra dans le prochain numéro.

Nous prions nos Abonnés de bien vouloir nous excuser de ce retard qui n'est pas de notre fait.

EXAMENS ET CONCOURS

AGREGATION 1980

Sont définitivement admis :
BERTHE Jacques - BOUCHER Dominique - BOURGEOIS-JONDET Isabelle - CHASSAIGNE A.Marie - CROCHE Nicole - DUMONT Dominique - FISCHER Michel - GAUDIN Mireille - GIGNOUX Ghislaine - HAHN Daniel - KRUCKER Jérôme - LARUE Françoise - MARTHOURET Robert - NATUREL François - PAUL Hélène - PEYCLET Catherine VERZENI Françoise.

C.A.P.E.S. 1980

AILHAUD Thierry - ALERINI Sylvie - AMBONVILLE Patricia - ANDRIEU Gérard - BADIN Yves - BARRET Catherine née GILLET - BAUER Véronique - BAZELAIRE Cécile - BEAUDOIN Sylvie née DURANT - BELLANCE Ghislaine - BELLIOT Béatrice née LARAT - BERGERE Jean-Philippe - BERNAUDEAU André - BIGOT Martine - BILLIET Frédéric - BONNET Daniel - BORD Pierre - BOUCHAERT Marie-Françoise - BOUHANICHE Janick - BOULE Jean-Dominique - BOURRET Catherine - BRUN Francine - CAMPAN François - CAPGRAS Laurent - CASTIGLIONI Jean-Paul - CHARRON Jean-Marc - CHESNEAU Lydie - CHEVASSUS Béatrice - CHOURAKI Jean-Luc - COIFFE Marie-Christine née PEYRICHOUT - COMBET Jean-Paul - CORDILHAC Cécile née LEMARCHAND - CORNUT Jean-Louis - COTTENET Agnès - COUPRIE Dominique - CROUZET Pascale - DE LA GRANVILLE Frédéric - DERLON Marie-Line - DESBLACHE Lucile - DESGRANGES Nicole - DIDIER Bernard - DIEFFENTHALER Patrick - DUBOIS Véronique - DUPLAIX Chantal - ESTIVAL Françoise - ETIENNE Jean - EYMERY Catherine née MARCHAND - FARELLY Véronique - FAURE Pascal - FEAU Denis - FONTAINE Marie-Claire (3) - FOURTET Bernard - FREMAUX Dominique - GAGNARD Sylvie - GAILLARD Philippe - GALLON Catherine née GRANDEMANGE - GARCIA Xavier - GLOPPE Martine née REVERDY - GODEAU Jean-Maurice - GOLFIER Vincent (3) - GONTCHAROFF Paul - GOURGUES Maurice (Décret 59-479) (2) - CUIEN Fabienne - GUIMMARA Jean-Pierre - HAMARD Sylvie - HAMON Jean-Claude - HAVARD Claudine - HELENA Pierre - HELICK Claude - HOMBERT Dominique - KAWKA Daniel - LABARRIERE Jacques (3) - LABIAUSSE Philippe LAFFAY Sadia née MOHAMED - LANNES Sylvie - LE VEXIER Françoise - LEMAIRE Bertrand - LEUTHEREAU Bernard - LOCKS Jacques - LONCHAMPT Jacques - LOTTIER Jean-François - LUCAS Mireille née CAESTEKER - MAINIE Colette - MALAPLATE Annie - MARFAING Daniel - MATHONNET Brigitte - MATTER Francis - MAURIN Elisabeth - MICHON Eric - MOREL Charlotte - OGIWARA Christiane née ANDREY - OMEYER Gérard - OTTO Patrick - OURMET Olivier - PERAIRE Jean-Baptiste - PERIS Catherine - PERROT Jean-Luc - PESQUET Anne-Marie née CRETTE - PFEIFFER Françoise - PICON Joelle - PIGEAT Sylvie - PIGEOLLOT Patrick - PINEL Marie-Claude née RENUCCI - PIREZ Simone - PRUDHOMME Christine - RAULINE Jean-Yves - RENAUD Cécile - RENOU Françoise - REYNAUD Marie-Line - RICKLIN Brigitte - RIESKE Bertrand - RIMET Patrice - ROUAUD Agnès née PIASIO - ROYER Brigitte - RUIZ Patricia - SADON Claudine - SALBAN Béatrice (3) - SARRAZIN Joëlle née THIBAUDEAU - SARTON Dominique - TIREAU Danielle - TRANCHAND Yves - TROCHE Micheline née ENCEL - TROGOFF Hervé - VALLET Elisabeth - VALLOT Jean-Michel - VIRFEU Brigitte - WEDRYCHOWSKI Xavier - YBERT Josette.

(2) Admis en application des dispositions du décret n° 79479 du 19 juin 1979.

(3) Sous réserve de la production de l'attestation réglementaire de licence.

U.E.R. LETTRES ET SCIENCES HUMAINES DE REIMS SESSION DE JUIN 1980

Histoire de la Musique et des Arts, Niveau I - U.V. 480

Partie : Histoire de la Musique - durée : 3 heures.

Les candidats traiteront l'un des deux sujets suivants, au choix :

Sujet numéro 1 : Analysez et commentez cet extrait de la Bulle **Docta Sanstorum** (1322) du Pape Jean XXII :

«Certains disciples d'une nouvelle école, mettant toute leur attention à mesurer les temps, s'appliquent, par des notes nouvelles, à exprimer des airs qui ne sont qu'à eux, au préjudice des anciens chants qu'ils remplacent par d'autres composés de brèves et de demi-brèves et comme imperceptibles. Ils coupent les mélodies, les efféminent par le déchant, les fourrent quelquefois de triples et de motets vulgaires, en sorte qu'ils vont souvent jusqu'à dédaigner les principes fondamentaux de l'Antiphonaire et du Graduel, ignorant le fonds même sur lequel ils bâtissent, ne discernant pas les tons, les confondant même, faute de les con-

naitre. (.....) Ils courent et ne font jamais de repos, enivrent les oreilles et ne guérissent point les âmes... : d'où il arrive que la dévotion que l'on cherchait est oubliée, et que la mollesse qu'on devait éviter est montrée au grand jour ».

Sujet numéro 2 : Peut-on parler d'un progrès de l'opéra italien au cours du XVIIe siècle, à travers ses différentes écoles ?

Histoire de la Musique et des Arts, Niveau II - U.V. 483

Partie : Histoire de la Musique - durée : 3 heures

Les candidats traiteront l'un des deux sujets suivants, au choix :

Sujet numéro 1 : «La révolution de Gluck ne fut en réalité qu'une révolte du compositeur de musique contre la fantaisie du chanteur... Sans doute Gluck a exprimé le véritable contenu de la tragédie française, mais il n'a pas du tout élargi les forces traditionnelles de l'opéra, raides, étroites, qu'il trouvait devant lui : il les a plutôt subies dans leur ensemble sans les concilier».

En commentant cette réflexion de R. Wagner, vous chercherez dans quelle mesure elle est juste, et dans quelle mesure H. Berlioz aurait pu y souscrire.

Sujet numéro 2 : Le Traité d'orchestration de H. Berlioz et la musique d'église.

AVIS DE CONCOURS

MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

Direction de la Musique, 53, rue Saint-Dominique 75007 Paris. Tél. : 555 92-03.

Avis de Concours en vue de l'obtention du certificat d'aptitude aux fonctions de professeur dans les Ecoles de Musique contrôlées par l'Etat.

Les épreuves des concours en vue de l'obtention du certificat d'aptitude aux fonctions de professeur dans les Ecoles de Musique contrôlées par l'Etat auront lieu durant le 1er semestre de l'année 1981 pour les disciplines suivantes :
Piano — Violon — Violoncelle — Flûte — Accompagnement Formation Musicale — Chant Choral.

Peuvent être admis à concourir les candidats remplissant les conditions suivantes :

1°) Posséder la nationalité française.
2°) Etre en position régulière au regard des lois sur le recrutement de l'armée.
3°) Jouir des droits civiques et être de bonne moralité.

La clôture des inscriptions aura lieu le 30 Décembre 1980.

Les demandes d'inscription à ces concours doivent être adressées à la Direction de la Musique (section des concours centralisés, 53, rue St-Dominique 75007 Paris. Tél. : 555 92-03 poste 468).

Arrêté du 6 octobre 1980
Ouverture des concours de recrutement de professeurs, pour la session de 1981.

Article premier. — L'ouverture des concours de recrutement de professeurs énumérés au présent article est prévue pour la session de 1981.

— Agrégation des lycées
— Certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement du second degré (épreuves théoriques) :
Section : (éducation musicale et chant choral).

Article 2. — Les registres des inscriptions seront ouverts au service des Concours de chaque académie, ainsi qu'au siège des missions culturelles des Ambassades de France à Alger, Tunis et Rabat, du 5 novembre 1980 au 15 janvier 1981 à 17 heures.

Les demandes d'inscription seront obligatoirement présentées sur les formulaires établis par la direction des Personnels enseignants de lycées et seront :

— soit déposées au service des Concours de chaque académie, au plus tard le jeudi 15 janvier 1981 à 17 heures.
— soit confiées aux services postaux en temps utile pour que l'enveloppe d'expédition soit oblitérée du jeudi 15 janvier 1981 à minuit au plus tard, le cachet de la poste faisant foi.

Les candidats en résidence dans les pays suivants s'inscriront auprès des académies ci-après désignées :

(suite page 112)

INFORMATIONS DIVERSES

o **A paraître à la Librairie LE JARDIN DE DOLLY**

HECTOR BERLIOZ : VISAGES D'UN MASQUE. Littérature et musique dans la Symphonie Fantastique et Lélio, par Monique CLAVAUD, Préfaces de Serge BAUDO et Sylvain CAMBRELING.

Bulletins de souscription à demander à Librairie LE JARDIN DE DOLLY, 86, avenue de Saxe 69003 LYON (ou chez votre libraire habituel).

o **Le Choeur Montjoie**

recrute, pour sa saison 1981, des choristes de bon niveau. Renseignements : les lundis soir à 20 h. dans la Crypte de l'Eglise Saint-Honoré d'Eylau, entrée rue Boissière 75016 Paris, ou téléphoner le soir après 20 h. au 793 45-31.

o **Centre Culturel de la Communauté Française de Belgique, 127, rue Saint-Martin 75004 PARIS. Tél. 271 26-16.**

ADOLPHE SAX PASSE/PRESENT DU SAXOPHONE.

L'exposition est ouverte du **10 décembre au 15 mars,** de 11 h. à 18 h. tous les jours, excepté le lundi.

Entrée : 10 F. Tarif réduit : 5 F.

Adolphe Sax prit 46 brevets dans sa carrière. Tous étaient conditionnés par cette exigence : donner plus de justesse et d'intensité au son.

Ce facteur d'instruments, né à Dinant (Belgique) en 1814 est aussi l'inventeur du saxophone.

Les armées de Louis—Philippe et de Napoléon III marchèrent au pas de ses cuivres.

Du répertoire lyrique aux œuvres symphoniques, des fanfares populaires au jazz, l'exposition présente ce qui-passé, présent-avenir - fait toute l'actualité du saxophone.

Les audio-visuels qui accompagnent les différentes sections offrent des regards multiples et multiformes sur le saxophone, démontrant ce qui, dans la matière sonore, appelle chez cet instrument la plus grande liberté créatrice.

o **Le Conservatoire de Musique de Dôle (jura) agréé 2ème degré**

recrute par concours fixé le 13.12.1980 un professeur de COR à temps complet avec solfège complémentaire. Curiculum v vitae, ainsi que demande de renseignements sont à demander à la Mairie de Dôle. 39108 Dôle Cedex. Tél. : 16/84 72-81-14.

o **SORBONNE 1980-1981 COURS PUBLICS**

organisés par le Mouvement Universel de la responsabilité scientifique Cycle I — Science et Langages —
17 Décembre Yannis Xenakis, Architecte et compositeur de musique - Le langage musical est-il un langage ?

Les cours publics ont lieu le **Mercredi à 18 heures,** Amphithéâtre DESCARTES. SORBONNE (Entrée : 17, rue de la Sorbonne).

Ces cours étant publics et gratuits, les places disponibles (250 environ) ne peuvent être réservées et sont offertes aux premiers occupants.

Les conférences sont enregistrées. On peut se les procurer en s'adressant au : Secrétariat du M.U.R.S., 173, bd Saint-Germain 75006 Paris. Tél. : 548 88-50.

o **Centre Breton d'Art Populaire**

37 bis, rue Victor Hugo 29200 Brest. Créé en 1977, le Centre Breton d'Art Populaire a pour objectif de donner à ses membres une connaissance en profondeur du patrimoine de la Bretagne par la pratique d'un art.

Suscitant et coordonnant les activités et les initiatives en relation avec sa vocation, le Centre, afin de répondre à un besoin culturel qui ne cesse de s'affirmer, est ouvert à tous les modes d'expression artistiques — musique, art dramatique, expression corporelle, arts graphiques, audio-visuel —.

Afin de lier pratique et réflexion, le Centre est formé de deux organismes complémentaires :

1) L'ECOLE dont les cours sont établis en divers lieux de Brest et dans sa région.
2) LE GROUPE DE CONCERTATION ET DE RECHERCHE dont le travail est réparti en quatre commissions : Documentation ; Conseil Pédagogique ; Echanges et Information ; Animation et Spectacles.

- **Association Française pour la Flûte à Bec**

L'Association Française pour la Flûte à bec (A.F.F.B.) vient de se créer. Elle est un organisme de liaison et d'information pour tous ceux qui s'intéressent à la flûte à bec.

Pour tous renseignements, écrire ou téléphoner à l'A.F.F.B., 5, rue Fondary, 75015 Paris. Tél. : 575 12-14.

- **PERCUT-ORGUE**

Serge Delorme vient d'inventer ce petit instrument électronique accompagné d'une méthode : « MUSIQUE par les RYTHMES » **Editions Magnard.**

Jean MAILLARD analysera celle-ci dans notre numéro de Janvier.

Le PERCUT-ORGUE est fabriqué par la Sté TEMP'ORGUE. Société et Fabrication Françaises (agrément officiel du Ministère de la C.et C. - Direction de la Musique Antoine TISNE).

Pour tous renseignements s'adresser à la LIBRAIRIE MAGNARD, 122, Bd Saint-Germain 75006 Paris. Tél. : 329 41-00. ou 21, rue Mademoiselle, 75015 Paris. Tél. : 828 29-49.

- **AFDAS, 20, rue Fortuny 75017 Paris. Tél. : 227 95-93.**
  Fonds d'assurance formation des activités du spectacle.

L'Orchestre de l'Ile de France et son Directeur Jean Fournet envisagent d'organiser une session de préparation aux épreuves du 31ème Concours International de Jeunes Chefs d'Orchestre de Besancon.

Ce stage, **d'une durée d'une semaine,** aura lieu en **Avril 1981** en Région Parisienne, et tout candidat qui pourra justifier de 24 cachets par an au cours des deux années écoulées sera financièrement pris en charge par l'AFDAS dans la limite des places disponibles. A noter que l'AFDAS est le Fonds d'Assurance Formation des Activités du Spectacle.

Les artistes intéressés sont priés de prendre contact, le plus rapidement possible, avec **l'O.D.I.F. Tél. : 938 81-09.**

- **CARRE SILVIA MONTFORT**

Les Mercredis Musicaux d'Odile Rivoal «Petits enfants et grande musique» Concerts pour enfants de 5 à 12 ans : les 17 décembre, 7 janvier (œuvres 2 pianos, de Bach à la musique contemporaine) - 4 février : Trio à cordes de Paris - 11 mars : Ensemble de cuivre - 22 avril : formation militaire musicale - 27 mai : Elèves du Conservatoire du 15ème arrondissement.

Tous renseignements : après-midi, Janine Guillaume, 106, rue Brancion 75015 Paris. Tél. : 533 66-70.

- **Les Concerts de Midi,**

Tous les vendredis 12 h. 30 à 13 h. 30, dans l'Amphithéâtre Richelieu de la Sorbonne — **5 décembre** 12 h. 30 : Haydn, Mozart, J. Chailley. **12 décembre** : « Les Musiciens d'Apollinaire »» pour le centenaire du poète. Oeuvres d'Honegger, Poulenc, Dandelot, Caby, D. Roger, J. Chailley Capdevielle, **19 décembre** : Quatuor Arcana : Mozart, Jolivet. **Renseignements** : Francine Monsy-Franz, 3, rue Michelet, 75006 Paris. Tél. : 326 94-14.

- **Premier Concours International de Guitare, ANDRES SEGOVIA :**

9 octobre - 14 octobre **1981**, ouvert aux guitaristes professionnels à LEEDS CASTLE, KENT, ENGLAND.

Tous les renseignements seront donnés par : Andrès SEGOVIA, C/o Kollanway 2, Portland Road LONDON W 11 4 LA (England).

- **Concours International de Piano LISZT BARTOK**

14 - 30 Septembre 1981, en l'honneur du 100ème anniversaire de la naissande de B. BARTOK. Inscription avant le 1er Avril 1981.

Pour de plus amples informations s'adresser au : Bureau des Concours Internationaux et Festivals de Musique : BUDAPEST V, Vörösmarty ter. 1. H-1366 P.O. Box 80.

o **CALAIS - L'Ecole Nationale de Musique**

43, rue du 11 Novembre 62100 CALAIS propose dans le cadre de son Centre de Formation Musicale une série de STAGES : Technique Instrumentale - Musiques et Danses de Tradition Populaire. Musique Electro/acoustique. Musique de Jazz, etc... (Le calendrier des séances sera communiqué sur simple demande au moment de l'Inscription).

o **LES EDITIONS MUSICALES TRANSATLANTIQUES**

50, rue Joseph de Maistre 75018 PARIS diffusent la collection « **l'Harmonie Vivante** » de Madame DOMMEL-DIENY réédition du Tome II : de l'Analyse harmonique à l'interprétation.
— Les Publications de la Société Française de Musicologie
— Sont les représentants exclusifs exclusifs pour : Editions HENN (Genève), Editions MODERN (Munich).
— Disques SAPPHO.
— Editent pour la première fois en France le LEXIQUE MUSICAL INTERNATIONAL (tous les termes musicaux en 5 langues).

o **LES EDITIONS DU PETIT MATIN**

94-96, rue Lauriston 75116 Paris qui proposent sur cassettes, un Cours de formation auditive et musicale sous la responsabilité de Michel Vergnault répondront, soit par courrier à l'adresse précitée, soit au n° de téléphone : 036 41-29.

o **LES EDITIONS STOCK + PLUS**

rééditent « Les Soirées de l'Orchestre » d'Hector Berlioz avec une préface de François PIATER.

o **LES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE**

sous la signature de CARL DE NYS, dans la Collection « QUE SAIS-JE» présentent — LA CANTATE

o **LES EDITIONS DURAND** (Magasin de Musique et Editeur) vous rappellent leur nouvelle adresse, 21, rue Vernet, 75008 PARIS.

(suite de la page 109)

Lieu de résidence	**Académies habilitées à recevoir les inscriptions**
Asie et Madagascar	Aix-en-Provence
Proche-Orient	Nice
Afrique (à l'exception de l'Algérie, du Maroc, de la Tunisie), Espagne, Portugal, Amérique du Sud	Bordeaux
Amérique du Nord	Caen
Italie, Europe du Sud	Grenoble
Grande-Bretagne	Lille
Allemagne, Europe du Nord	Strasbourg
Autriche, Europe centrale	Lyon

Les épreuves de l'Agrégation et du C.A.P.E.S. d'Education Musicale et chant choral, auront lieu uniquement à PARIS.
à partir du 4 mai 1981 pour les agrégations,
à partir du 11 mai 1981 pour les épreuves théoriques du C.A.P.E.S.
Le calendrier des différentes épreuves sera fixé ultérieurement.
B.O. n° 37 (23-10-80).

COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE : Nº 58.972

EDITIONS HENRY LEMOINE

17, rue Pigalle - **75009 PARIS** - 874.09.25

EXTRAIT DU CATALOGUE GENERAL

COLLECTION

" INITIATION A L'ORCHESTRE "

C. VOIRPY et M. FLEURANT

Sélection d'œuvres variées de toutes les époques destinées à diverses formations instrumentales scolaires

*	1.	**BEETHOVEN**	2 Hymnes.
	2.	**J.-S. BACH**	Petite suite sur un choral.
*	3.	**C. GERVAISE**	Danceries du XVIe siècle.
	4.	**Anonyme et A. de MONDEJAR**	2 pièces du XVe siègle.
	5.	**A. GABRIELI**	Ricercare.
	6.	**TROIS FRANCAIS EN AMERIQUE** a) **M. THIRIET** : Plantation song. b) **J. WIENER** : Spiritual. c) **M. JACOB** : Blues.	
*	7.	**G.-F. HAENDEL**	Chœurs et marche, extraits de Judas Macchabée.
	8.	**R. SCHUMANN**	Petite suite N° 1 (d'après l'Album à la Jeunesse).
	9.	**J.-B. LULLY**	Suite de ballet de l'Amour malade.
	10.	**CHARLES-HENRY**	Jazz suite N° 1 (3pièces extraites de 3 + 3).
	11.	**C. WEBER**	2 pièces (d'après des œuvres pour piano à 4 mains).
	12.	**H. TOMASI**	Menuet.
	13.	**F. COUPERIN**	Les Folies françaises ou «Les Dominos». 1ère Suite N°s 1 à 6.
	14.	**J.-S. BACH**	Choral N° 31 «Erscheinen ist der herrlich Tag» (Orgelbüchlein).
*	15.	**J. ABSIL**	2 Petites polyphonies. 1ère Dans la plaine. 2e La Foire de Lyon.
*	16.	**R. PLANEL**	Chanson de route.
	17.	**S. SCHEIDT**	3 Symphonies.
	18.	**F. COUPERIN**	Les Folies françaises, 2e suite.
	19.	(**F. ZIBERLIN**) **J. CLERGUE**	Petite gavotte (Danse rustique) Deux danses.
	20.	**MENDELSSOHN**	Barcarolle en sol mineur.
	21.	**GRIEG**	2 Pièces lyriques. (Valse. Mélodie norvégienne).
	22.	**CHARLES-HENRY**	Jazz suite N° 2 (3 Pièces extraites de 3 + 3).
	23.	**F. LISZT**	L'Arbre de Noël N° 1 (Vieux Noël. Marche des rois Mages).
	24.	P. VELLONES	Une aventure de Babar (Suite N° 1)
	25.	P. VELLONES	Une aventure de Babar (Suite N° 2)
	26.	SCHUBERT	Deux marches militaires, Op. 51 (orchestration pour ensemble d'instruments à vent)

* Partition de chœur vendue en supplément.

Chaque numéro comprend :

A) **Une partie conductrice** détaillée donnant toutes les colutions possibles avec piano, cordes, bois, cuivres, flûtes à bec, guitare, etc. (suivant les œuvres) accompagnée d'une dizaine de parties correspondant aux instruments les plus courants. Les mentions «d'à défaut» étant clairement indiquées sur la partie conductrice et sur les parties instrumentales, un instrument peut être remplacé par un autre sans aucune difficulté.

B) **Des parties supplémentaires** pour les grandes formations, ou les instruments moins fréquemment employés, Ces parties vendues séparément servent à compléter les instruments essentils encartés dans chaque partie conductrice.

NOTA. – Chaque numéro comprend une partie conductrice et un exemplaire de chaque partie instrumentale essentielle. Les parties supplémentaires sont vendues séparément au prix de : 3.65.